



**Discontinuité et cohésion dans *Vivre pour la raconter* de Gabriel García Márquez**  
**Autobiographie, autofiction, autoironie**

Jensen, Julio Hans C.

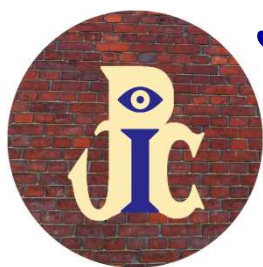
*Published in:*  
Journal of Philology and Intercultural Communication / JPIC

*Publication date:*  
2017

*Document version*  
Også kaldet Forlagets PDF

*Citation for published version (APA):*  
Jensen, J. H. C. (2017). Discontinuité et cohésion dans *Vivre pour la raconter* de Gabriel García Márquez: Autobiographie, autofiction, autoironie. *Journal of Philology and Intercultural Communication / JPIC*, 1(2), 35-48. [2].

**MILITARY TECHNICAL ACADEMY**



**JOURNAL OF PHILOLOGY  
AND INTERCULTURAL  
COMMUNICATION**

**VOL. I, NO. 2  
"CROSSING BORDERS"**

**COORDINATORS:**

**Daniela MOLDOVEANU, [daniela.moldoveanu@mta.ro](mailto:daniela.moldoveanu@mta.ro)**

**Andreea-Maria PREDA, [andreea.preda@mta.ro](mailto:andreea.preda@mta.ro)**



**Military Technical Academy Publishing House  
Bucharest, ROMANIA  
June 2017**

## **SCIENTIFIC COMMITTEE:**

**Sonia BERBINSCHI**

*Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest, Romania*

**Elena BUJA**

*Faculty of Letters, Transilvania University of Braşov, Romania*

**Diana IONIȚĂ**

*Faculty of Languages and Literatures, University of Bucharest, Romania*

**Julio JENSEN**

*University of Copenhagen, Denmark*

**Adrian LESENCIUC**

*“Henri Coandă” Air Force Academy of Braşov, Romania*

**Ramona MALIȚA**

*Faculty of Letters, History and Theology, West University of Timișoara, Romania*

**Mireille RUPPLI**

*University of Reims Champagne Ardenne, France*

**Ana-Karina SCHNEIDER**

*Faculty of Letters and Arts, “Lucian Blaga” University of Sibiu, Romania*

**Petra SLEEMAN**

*University of Amsterdam, the Netherlands*

**Mariselda TESSAROLO**

*University of Padova, Italy*

**Radu VANCU**

*Faculty of Letters and Arts, “Lucian Blaga” University of Sibiu, Romania*

## **EDITORIAL BOARD:**

**Adriana-Carolina BULZ**

**Daniela MOLDOVEANU**

**Adela-Livia CATANĂ**

**Andreea-Maria PREDA**

**Elena-Raluca CONSTANTIN**

**Maria STOICOVICI**

**Daniela MIREA**



**MILITARY TECHNICAL ACADEMY PUBLISHING HOUSE**

**39–49 George Coșbuc Bd., Sector 5, BUCHAREST, ROMANIA**

**Tel. +40.21.335.46.65/Fax. +40.21.335.57.63**

**Email: [jpica@mta.ro](mailto:jpica@mta.ro)**

**Journal of Philology and Intercultural Communication**

**ISSN: 2558-8478**

**ISSN-L: 2558-8478**

**ISSN Online: 2558-9830**

# JOURNAL OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

Vol. I, No. 2

## TABLE OF CONTENTS

### LITERATURE

1. **Fiorella Di STEFANO**, PhD: *AU-DELÀ DES MOTS FRANÇAIS, À TRAVERS LES TRAITS CHINOIS : LE MULTILINGUISME COMME MIGRATION DANS L'ÉCRITURE FRANCO-CHINOISE DE SHAN SA.....7*
2. **Yuyuan GUO**, PhD(c): *AU-DELÀ DES FRONTIÈRES : DIFFÉRENTES INSTANCES DE LA VOIX DU MOI DANS LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE NOTHOMBIEN.....25*
3. Assoc. Prof. **Julio JENSEN**: *DISCONTINUITÉ ET COHÉSION DANS VIVRE POUR LA RACONTER DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ : AUTOBIOGRAPHIE, AUTOFICTION, AUTOIRONIE.....35*
4. Prof. **Yao Lambert KONAN**: *ÉTUDE STRUCTURALE ET COMPARÉE D'UN CONTE IVOIRIEN DE LA PÉDAGOGIE DE LA PEUR ET D'UNE FABLE LAFONTAINIENNE.....49*

5. **Hassan LAABAR**, PhD(c) : *LE PROVERBE ET L'EXPRESSION IDIOMATIQUE DANS L'ŒUVRE DE TAHAR BENJELLOUN : AU-DELÀ DES ENTRAVES SPATIO-TEMPORELLES, AU-DELÀ DES FRONTIÈRES DU MOI ET DE L'AUTRE*.....**69**
  
6. Prof. **Léon-Martin MBEMBO** : *LA FABLE : UNE DIDACTIQUE DE LA MORALE SOCIALE OU UN GENRE LITTÉRAIRE ?*.....**83**
  
7. **Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM**, PhD(c): *MIGRITUDE ET QUÊTE DES ORIGINES DANS LE ROMAN POLICIER AFRICAIN FRANCOPHONE*.....**95**

## LANGUAGE

8. Asst. Prof. **Irina-Ana DROBOT**: *CAN WE REALLY LEARN A FOREIGN LANGUAGE IN FOURTEEN DAYS? LEO ANDERS' METHOD VS LANGUAGE ACQUISITION THEORIES*.....**111**
  
9. Scholar **Ana IONESCU**: *LANGUAGE TRANSFER AND ERROR ANALYSIS IN SECOND LANGUAGE LEARNING*.....**117**
  
10. **Inès MZOUGH LAMOURI**, PhD: *DES MOTS VOYAGEURS EN QUÊTE D'INTÉGRATION : CAS DES EMPRUNTS LEXICAUX À L'ANGLAIS DANS LA TERMINOLOGIE INFORMATIQUE EN FRANCE*.....**127**

---

## INTERCULTURAL COMMUNICATION

11. Prof. **Myriam KISSEL**: *VIVRE ET SURVIVRE EN ARABIE*.....**143**
12. **Afsaneh POURMAZAHARI**, PhD : *LE RÉCIT DE VOYAGE ET LA GÉNÉRICITÉ. QUESTION GÉNÉRIQUE, TYPOLOGIQUE ET RÉFÉRENTIELLE*.....**149**
13. Researcher **Abdelhak ZERRAD** : *LE VOYAGE DE CHEVRILLON AU MAROC : LE MONDE SE LIT AU PLURIEL*.....**167**

# LITERATURE

## AU-DELÀ DES MOTS FRANÇAIS, À TRAVERS LES TRAITS CHINOIS : LE MULTILINGUISME COMME MIGRATION DANS L'ÉCRITURE FRANCO-CHINOISE DE SHAN SA

Fiorella DI STEFANO, PhD

Université pour Étrangers de Sienne, Italie

**Abstract:** *Although writing across languages is not a modern phenomenon in francophone studies, if we consider above all the period of colonization, actually the extensive migration created by globalization features several new ways to use French language for literary aims. Taking into consideration the rise of the Chinese-francophone novel over the last few decades, we will investigate in our paper first of all the way in which the Chinese-francophone writer, Shan Sa practices multilingualism in her works. Our approach will focus on semiotics and rhetorical elements to emphasize the link between visual quality of Chinese ideograms and figures of speech of French Language. Finally, we will try to define the movement of Migration not only linked to the movement of people, but also linked to linguistically hybrid texts between words and images.*

**Keywords:** *Chinese-francophone novel, Shan Sa, multilingualism, visual arts, contact language*

### Introduction

Lorsque Alain Peyrefitte annonçait au monde entier la puissance montante de la Chine à travers les pages de son œuvre *Quand la Chine s'éveillera...le monde tremblera* (1973), le sinisant français ainsi que ancien ministre du Général de Gaulle ne faisait rien d'autre que couronner l'engouement général de la France et des Français pour la Chine; un engouement qui s'était produit sans cesse depuis les années 1950, quand la Chine avait commencé attiré l'attention d'un bon nombre d'intellectuels, à savoir Simone de Beauvoir, Sartre, Vercors, Etienne. Ceux-ci après de longs séjours dans l'Empire du Milieu avaient consacré plusieurs pages à la description de ce pays, encore trop fermé au monde extérieur. Pourtant, le titre prémonitoire de Peyrefitte, se répandant au lendemain de la visite officielle de Georges Pompidou en Chine, invitait davantage à reconsidérer les termes du réveil ou plutôt de l'ouverture de la Chine vers l'Occident, dont la France, les Français et la langue française avaient jeté les bases de façon déterminante à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Car il était désormais évident que le rendez-vous avec deux Histoires, deux langues, deux cultures et surtout deux esprits, qui venait de se réaliser autour de la notion *relations franco-chinoises* dans une approche totale, permettait de bâtir des voies d'accès inédites à la compréhension des formes de la pluralité en littérature, alors encore timides, qui allait du métissage à l'*hétérolinguisme*, à travers la rencontre entre la langue chinoise et la langue française.

En effet, aujourd'hui l'adoption de la langue française comme langue d'expression littéraire par des écrivains chinois – tel que François Cheng,



pionnier de la littérature chinoise francophone au XX<sup>e</sup> siècle, et surtout par les écrivains de la nouvelle génération, à savoir Dai Sijie, Shan Sa, Ya Ding, Ying Chen pour ne citer que les plus célèbres – a gagné le large au sein des littératures francophones, et le résultat de ce dialogue pourrait s'imposer dans un futur très proche comme véritable parangon de la recherche d'une langue universelle, à savoir d'une langue-« monde », capable d'une part de faciliter la communication entre les peuples, et d'autre part de « dire » le monde. N'était-ce ceci peut-être le souhait de Victor Segalen, de Paul Claudel ou d'Henry Michaux, des Français fascinés, chacun à leur manière, par la tentation idéographique de l'écriture chinoise appliquée à la langue française? Leurs suggestions ont sans aucun doute offert des pistes nouvelles à la compréhension des notions d'« idéal », de « signe », de « symbole » dans la poésie française post-mallarméenne, en exploitant la visualité des idéogrammes. Dans cette perspective, l'écriture chinoise aurait sollicité la conception d'un langage métaphorique, qui, comme le suggère Muriel Détrie, « fonctionne sur le mode de l'idéographie, c'est-à-dire qui exprime des idées, des sentiments, non par désignation directe et univoque, mais par association de plusieurs figures simples » (Détrie 2004 : 107). Et encore: « [ainsi] l'écriture chinoise apparaît-elle en définitive comme une matrice à partir de laquelle chacun peut parler dans sa langue, précisément parce qu'elle n'est censée noter aucune langue particulière » (Détrie 2004 : 108). Il s'agit, en d'autres mots, de la même suggestion proposée par Roland Barthes dans *L'empire des signes* quand le sémiologue affirme à propos de la langue chinoise que : « c'est le vide qui la constitue » (Barthes 1970 : 69). François Cheng, quant à lui, a consacré une excellente étude à la notion du Vide comme lieu central de la pensée chinoise :

Non moins essentiel que le célèbre couple Ying-Yang, le Vide se présente comme un pivot dans le fonctionnement du système de la pensée chinoise. Il est en quelque sorte « incontournable » pour peu que l'on veuille observer la manière dont les Chinois ont conçu l'Univers. Outre le contenu philosophico-religieux qu'il implique, il régit par ailleurs le mécanisme de tout un ensemble de pratiques signifiantes : peinture, poésie, musique, théâtre (Cheng 1991 : 45).

En partant de ces constats, nous souhaitons encadrer la rencontre entre la langue française et la langue chinoise auprès des écrivains chinois d'expression française, objet de la présente étude, sous l'égide d'une double analyse : celle sémiotique liée aux traits chinois d'un côté et celle rhétorique et stylistique, liée aux figures de style de la langue française, de l'autre côté. En effet, nous sommes persuadés que la visualité des idéogrammes superposés aux figures de style fournies par la langue française constitue un lieu privilégié de mobilité, de déplacement tout au long de l'un des sens principaux du corps humain, c'est-à-dire la vue, car les images de la langue mettent en cause la linéarité de la lecture, en bouleversant les limites entre le centre et la périphérie du texte, et en

légitimant l'émergence d'une écriture en mouvement ou plutôt migrante. C'est le même procédé qui caractérise les enjeux de la mondialisation où l'intensification des échanges d'ordre linguistique, culturel, économique se réalise à travers la mobilité de l'individu qui doit désormais faire face au déplacement physique, psychique et identitaire lié à sa condition de migrant. Ainsi, comme le suggère le titre de notre contribution, l'écriture franco-chinoise peut se configurer comme véritable paradigme d'un mouvement transfrontalier, en considérant les langues convoquées dans le texte comme des structures en mouvement, au même titre que les frontières territoriales.

Il convient tout d'abord de souligner que là où les écrivains français ont été attirés par la langue chinoise comme outil de connaissance pour une vision du monde directe, dans un but poétique ainsi qu'esthétique, sans pour autant jamais parvenir à une véritable maîtrise de la langue chinoise, à l'exception de Victor Segalen, l'adoption de la langue française de la part de François Cheng, de Dai Sijie, de Shan Sa et par d'autres écrivains mentionnés ci-dessus présente, par contre, toutes les démarches de l'acquisition d'une deuxième langue avec une genèse sans nul doute plus complexe, mêlant motivations à la fois politiques, éditoriales, littéraires, personnelles. Qui plus est, si François Cheng apprend la langue française une fois installé en France en 1948, après ses études à l'Université de Nankin (Cheng 2002), Dai Sijie et Shan Sa se détachent, comme nous le verrons, du parcours de Cheng tant dans l'apprentissage du français, ayant commencé ce dernier déjà en Chine, que dans leur rapport avec les événements politiques et sociaux de la Chine contemporaine. Tout d'abord, donc il y a un souci de liberté ou plutôt de s'exprimer en liberté qui sous-tend le choix d'écrire en français.

En l'occurrence, notre attention portera sur la production littéraire française de Shan Sa, car son cas de figure, encore peu étudié de façon détaillée, à l'exception de très peu d'articles, semble s'encadrer parfaitement dans notre hypothèse de départ problématisant l'alliance entre la langue française et la langue chinoise en terme de rencontre entre la vue et le texte écrit, à savoir les images, les mots, la syntaxe, la grammaire. C'est à partir de sa production, donc, que notre questionnement est vite déclenché : de quelle manière l'écrivaine chinoise parvient à gérer dans l'écriture le conflit entre la langue maternelle imagée et la langue occidentale acquise et adoptée ? De quelle manière la réconciliation entre deux langues si différentes contribue à la reconfiguration du roman francophone contemporain, en tant que texte multilingue comme migration ? Et enfin, est-ce que les notions de Divers, d'entre-deux, d'altérité côtoyant souvent les écritures hybrides peuvent être considérées comme un corollaire de la rupture avec le passé qui est souvent propre aux écrivains expatriés et *translingues*? (Lejeune 1996)

Pour mener à bien notre discours, nous porterons tout d'abord notre attention sur le concept de *littérature-monde* (en français), en partant du célèbre *Manifeste* signé en 2007 par quarante-quatre écrivains francophones, pour mieux

comprendre la complexité de la collocation des écrivains chinois d'expression française au sein des littératures de langue française. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'œuvre de Shan Sa à travers laquelle nous essayerons de mieux cerner les caractéristiques de l'écriture franco-chinoise en faisant recours à une double analyse sémiotique ainsi que rhétorique, selon les considérations proposées au début de notre réflexion. Le corpus impliquera notamment le roman *La joueuse de Go* (2001), œuvre où la sensibilité visuelle de l'écrivaine, issue également de sa carrière de peintre ainsi que de calligraphe, contribue sans nul doute à la poétique de son langage littéraire, tout comme au recours aux figures de styles de la langue française.

## **I. Quelques considérations sur les concepts de *littérature-monde* et de *littérature-monde en français* pour une reconstruction identitaire de la francophonie chinoise**

Les célébrations pour le 50<sup>e</sup> anniversaire des relations diplomatiques entre la France et la Chine mises en place en 2014 ont témoigné l'effervescence d'un lien qui, au fil des décennies, a fait l'objet d'importantes reconsidérations, dans le but sans doute de dépasser la dichotomie Chine/Occident peu satisfaisante et appauvrissante, en valorisant, en revanche, sa spécificité de lieu de rencontre capable de « jouer » une véritable polyphonie. En effet, les domaines concernés et surtout enrichis grâce au rapport entre l'Hexagone et l'Empire du Milieu sont à présent nombreux : économie, politique, sciences, art, sport. Pourtant, parmi les disciplines qui ont largement bénéficié de ce dialogue passionnant, la littérature occupe sans nul doute une place considérable; en l'occurrence, c'est le concept de « littérature-monde en français » qui s'impose. Cette appellation un peu audacieuse a été forgée en 2007 à travers la signature par quarante-quatre écrivains de langue française du *Manifeste pour une littérature-monde en français*. Ce dernier a marqué le début d'une nouvelle phase pour les lettres françaises et celles francophones, en engendrant une diffusion différente ainsi qu'une réception différente des œuvres écrites en français par les écrivains issus d'espaces également non francophones

Nombre de perplexités sollicitées lors de la signature du *Manifeste* semblent avoir trouvé une première réponse dans sa publication sous forme de volume, *Pour une littérature-monde* (2007) grâce à Michel Le Bris et Jean Rouaud. L'ouvrage collectif est en effet caractérisé par l'absence des contributions d'un bon nombre des signataires du *Manifeste*. En outre, à partir du titre, où le « désir-monde » (Le Bris 2007) demeure, nous pouvons observer, en revanche, la suppression du complément « en français ». D'où la nécessité de bien saisir l'objet des revendications des contributeurs lorsqu'ils défendent l'émergence d'une littérature-monde, à savoir si la défense de cette dernière implique le rejet des littératures au singulier, et également de celle française.

Le souci d'une littérature-monde semble notamment légitimer l'émergence d'une double question en plan identitaire, c'est-à-dire tout d'abord la relation d'ordre historique liée au colonialisme, et donc de subordination des littératures francophones à la littérature française, et le problème d'identité des écrivains de langue française, en dehors de l'Hexagone. C'est surtout cette deuxième problématique qui, à notre avis, devient prioritaire pour la compréhension des œuvres des écrivains chinois d'expression française, car il y a dans *La Joueuse de go* – tout comme par exemple chez Balzac ou chez la petite tailleuse chinoise de Dai Sijie (2001) – la construction d'une identité finalement double ou plutôt *hétérolingue*<sup>1</sup> de la part d'écrivains issus d'espaces non francophones qui ont choisi le français comme langue d'expression littéraire. Vu les exemples bien connus de Milan Kundera, Emil Cioran, Eugène Ionesco, il nous semble intéressant de nous pencher sur le cas des écrivains chinois, pour affiner notre analyse portant sur la langue française comme outil de création à l'échelle mondial. Ceux-ci sont de véritables témoins du dépassement des frontières à travers la rencontre de la langue française et de la langue chinoise, où la langue française se veut charpente prête à accueillir le vide et le plein de la langue chinoise.

Le discours sur l'acquisition de la langue française auprès des écrivains chinois se réalise en dehors des troubles liés au colonialisme, c'est-à-dire malgré les visées coloniales de la France vers la Chine, aboutissant au XIX<sup>e</sup> siècle à la célèbre concession française de Shanghai, suite à la seconde guerre de l'opium. Nous pouvons parler, au contraire, des troubles liés directement à l'histoire de la Chine contemporaine, comme par exemple celui de la Révolution culturelle de Mao Zedong (1966-1976) vécue par Dai Sijie comme « rééduqué » sur les montagnes du Sichuan ou celui des manifestations de la place de Tiananmen à Pékin (ou « mouvement du 4 juin ») en 1989 dans le cas de Shan Sa. En effet, c'est un autre dialogue qui se dénoue grâce à l'écriture francophone qui permet à ces écrivains d'avoir une identité dédoublée, évidemment libre de s'exprimer dans la création littéraire dans une autre langue.

Parmi les signataires du *Manifeste* et les contributeurs du volume se trouve aussi Tahar Ben Jalloun qui affirme: « [la langue française] est parlée par des millions de personnes qui ne sont pas juridiquement des Français » (Jalloun 2007 : 113), et encore « elle est écrite, malmenée, enrichie, fécondée par des milliers de créateurs éparpillés dans le monde » (Jalloun 2007 : 114). Alors, dans la deuxième catégorie, beaucoup plus hétérogène, nous pourrions classer

---

<sup>1</sup> Dans son acception d'« hétérolinguisme », Rénier Grutman affirme que le concept d'hétérolinguisme se différencie de ce de multilinguisme, bilinguisme, ou diglossie dans la mesure où ces derniers se caractérisent d'un souci de quantification de toutes les langues convoquées dans le même texte, tandis que la notion d'hétérolinguisme s'appuie notamment sur une cohabitation des langues plutôt indéfinie dans le sens de (con)fusion, mélange, hybridité (Grutman 2012).

les écrivains chinois comme témoins d'une forme originelle de cohabitation de deux langues si différemment structurées.

Si le concept de *littérature-monde* était déjà présent dans les réflexions d'Edouard Glissant lorsqu'il s'exprimait en ces termes : « J'écris en présence de toutes les langues du monde » (Glissant 1956 : 11), le même concept rappelle une notion beaucoup plus ancienne, à savoir celle de *Weiltliterature* (Littérature mondiale) établie par Goethe, qui au XIX<sup>e</sup> siècle demandait un changement d'échelle pour l'avenir de la création artistique. Auerbach (*Mimesis*, 1946) et Bachtin (*Voprosy literarny i estetiki, Esthétique et Théorie du Roman*, 1978) ont mis ensuite l'accent, chacun à leur manière, sur la relation à la diversité, sur la spécificité de l'individu à l'universalité, et souligné avec force l'ouverture à l'Autre, à l'Étranger, sans pour autant supprimer sa propre individualité. D'où, surtout dans le cas de Bachtin, la nécessité de la création d'une polyphonie grâce à la confrontation des diversités.

Nous aimerions appliquer le concept de langue française « à l'échelle » mondiale, au dialogue France-Chine, car ce dernier pourrait faire preuve, nous semble-t-il du dépassement de tout type de discours utopique, ce qui a rendu les argumentations du *Manifeste* insuffisamment solides dès le début, en ce qui concerne une réelle ouverture des frontières. En effet, dans ce dialogue la langue française, basée sur un alphabet latin, accueille une langue totalement différente, le chinois, qui parvient à l'écriture sous forme de traits et à la production orale sous forme de tons, en assurant les bases d'une agréable polyphonie.

La polyphonie – terme emprunté à la musique – revient à maintes reprises dans notre discours. « La langue chinoise, dotée de cinq tonalités, est une musique » (Shan Sa 2001 : 243), déclare l'héroïne de l'un des premiers grands succès de Shan Sa, *La joueuse de go*. Et on peut citer de nombreux exemples aptes à célébrer l'alliance entre la musique et la langue française, exemples fournis par la littérature française : Molière, dans la célèbre scène concernant M. Jourdain et les sons du français (Couton 1972 : 76-78), Mallarmé (« de la musique avant toute chose ») en passant par Diderot. Et encore François Cheng :

En Chine, les arts ne sont pas compartimentés : un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées (Cheng 2006 : 15).

Unité, polyphonie, rencontre, dialogue... Afin de donner des pistes pour une reconstruction identitaire des écrivains migrants de langue française d'origine chinoise dans l'immense réseau des littératures francophones, nous pouvons affirmer qu'à la base de la francophonie chinoise il y a, tout d'abord, le souci de partager un destin collectif à travers un esprit de solidarité qui unifie les écrivains chinois installés en France :

Tous les Chinois depuis deux ou trois générations ont un double destin, personnel et collectif. Depuis un siècle, pas un Chinois n'a pu échapper au drame national. Pas une famille qui n'ait connu de séparation et n'ait été impliquée dans un mouvement malgré elle. Nous portons en chacun de nous un destin collectif et nous avons l'impression de connaître de ce fait tous les destins (Bari 2017).

Il s'agit d'une mémoire collective que les écrivains chinois souhaitent désormais partager avec le lectorat français, un public souvent dépourvu des outils spécifiques pour la compréhension d'un monde si éloigné. Donc, pour reprendre les suggestions de Jean-Marc Moura, il est nécessaire que l'écrivain devienne « l'anthropologue de sa propre culture » en portant sur cette dernière ainsi que sur sa patrie un autre regard, car : « Plus on est capable de quitter sa patrie culturelle, plus on a de facilité à la juger » (Said 1978 : 290).

De la Révolution culturelle de Mao jusqu'aux manifestations du 4 juin 1989, la mémoire collective des écrivains chinois de langue française comme Dai Sijie, Shan Sa Ying Chen, Ya Ding se déploie au moins au début, au fil d'une écriture que nous pouvons qualifier de « thérapie » qui semble faire écho à « la littérature des cicatrices » « shang hén wén xué », en pinyin chinois, à savoir un courant littéraire né en Chine vers la fin des années 1970, pendant lequel nombre d'intellectuels ont essayé d'exorciser les troubles provoqués par la Révolution culturelle en fournissant dans leurs œuvres une vision brutale de la société chinoise.

Pourtant, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, les témoignages d'une Histoire si sanglante et si crue feront l'objet d'une sorte de distanciation, ou plutôt de métamorphose de la part de Shan Sa, qui, soucieuse de transmettre au lectorat français la beauté millénaire des arts chinois tels que la calligraphie, la poésie, la peinture, plongera le lecteur tout au long d'une traversée entre la langue française et la langue chinoise, comme elle le souligne après la parution du roman *La Joueuse de go*:

Écrire en français c'était pour moi la meilleure façon de faire le pont entre la Chine et la France [...] Et j'espère que cette langue française est écrite de telle manière qu'à travers elle, on aperçoit ce qu'est la langue chinoise. C'est peut-être là ce qui fait le style de tous mes livres.

Il est donc question de saisir les caractéristiques de « cette langue française » (une troisième langue peut-être ?) traversée par la langue chinoise, au lieu de nous pencher exclusivement sur « la langue française » tout court. Et comme l'a souligné François Cheng, cette traversée entre lignes françaises et traits chinois trouve sa place naturelle dans les idéogrammes chinois qui indique

« la langue française » et « la langue chinoise », à savoir *fǎ* (français) 法 et *hàn* (chinois) 汉.

Les deux idéogrammes présentent la même clé, ou radical, c'est-à-dire celle de l'eau, composée par trois points superposés qui se trouvent dans la partie gauche de chaque caractère. « Par un hasard heureux » (Cheng 2002 : 94), les deux caractères indiquant la langue française et la langue chinoise ont la même clé.

## II. L'écriture franco-chinoise de Shan Sa ou comment traverser deux langues en mots, en lignes et en traits

Si l'on s'en tient à la signification chinoise de son pseudonyme qui veut dire « bruissement du vent dans la montagne », son vrai nom étant Yan Ni, en

idéogrammes 扇, en pinyin *shān*, c'est-à-dire « vent » et « montagne » également, Shan Sa, écrivaine pékinoise d'expression française, a vraiment produit un basculement du genre romanesque, dans le marché éditoriale français et francophone, vers la fin des années quatre-vingt-dix. Pourtant, avant de laisser la parole (ou éventuellement les traits) à son œuvre, nous souhaitons donner quelques informations d'ordre biographique sur l'écrivaine, pour mieux examiner tout d'abord ses perspectives stylistiques et linguistiques et en second lieu, pour saisir le degré d'autobiographie qui semble toucher son œuvre.

Née à Pékin en 1972, au sein d'une famille d'intellectuels, Shan Sa fut poussée depuis l'enfance par sa mère à la calligraphie, tout comme à l'écriture de poème. Son premier recueil en chinois *Poèmes de Yan Ni* date de 1983. Son adolescence et une première partie de sa phase adulte se déroulent, donc, en Chine, où elle s'affirme comme poétesse, calligraphe et peintre. Ensuite, en 1989, dégoûtée par les événements de la Place de Tiananmen, auxquelles elle participe comme étudiante, elle décide de quitter définitivement la Chine pour rejoindre son père, professeur à la Sorbonne, en France. Une fois installée dans l'Hexagone, elle continue ses études à Paris en perfectionnant l'apprentissage de la langue française, en poursuivant en même temps sa carrière d'écrivaine entamée en Chine. Pourtant, cette fois-ci, elle se tourne définitivement vers la langue française, comme langue d'expression littéraire. Ce choix lui permet d'être à l'honneur du marché éditorial français, et par conséquent du lectorat français qui apprécie ses romans parfumés de Chine comme une sorte de voyage à la recherche des valeurs universelles :

Si l'écrivain fait son livre d'une histoire chinoise, africaine ou autre, les lecteurs y liront les leurs, y vivront leurs souffrances et leurs plaisirs. Dans le roman le monde est universel, l'humanité plus unie. La Chine et la France ne font qu'une (Ding 1990 : 327).

Le premier grand succès de Shan Sa directement en français, *La Joueuse de go*, paru en 2001, lui permet de gagner le prix Goncourt des Lycéens. En 2009, l'écrivaine, désormais célèbre comme auteur de romans tels que *Porte de la Paix Céleste* (1997), *Impératrice* (2003), *Les Conspirateurs* (2005), *Alexandre et Alestria* (2006) est nommée Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le Ministère de la Culture français, et en 2011 elle double sa place d'honneur auprès des lettres française grâce au titre de Chevalier de l'Ordre National du Mérite par le président de la République Française.

La parution du roman *La Joueuse de go* en 2001 représente sans doute la première grande épreuve de la maîtrise de la langue française par Shan Sa. C'est un apprentissage qui ne s'est pas réalisé sans peine et qui inscrit l'écrivaine pékinoise dans le cadre des « auteurs FLE », selon la catégorie suggérée par Anne-Rosine Delbart (Delbart 2005 : 145). L'écriture est recherchée et la forme rend hommage à la musicalité de la langue française. Nous pouvons qualifier l'attitude envisagée par Shan Sa vers la langue française comme une attitude de « respect », qui ne vise pas à entrer en compétition avec la langue du pays d'accueil, en exploitant, au contraire, toutes les potentialités esthétiques ainsi qu'artistiques, en général, fournies par la langue française ; de plus, le renvoi aux idéogrammes chinois contribue à dynamiser l'écriture. En effet, ces derniers ne sont jamais utilisés directement dans le texte, mais leur présence est assurée par le biais des figures de styles.

Avant de nous plonger dans la lecture ainsi que dans l'analyse de certains extraits de *La Joueuse de go*, afin de mettre en évidence le type d'alliance entre le français et le chinois menée par Shan Sa, il nous convient d'en rappeler brièvement le dénouement. Parmi les événements historiques qui ont bouleversé les Chinois, Shan Sa choisit celui de la guerre sino-japonaise du 1938, suite à l'occupation de la Manchourie par l'armée japonaise. Dans ce cadre, une lycéenne (nommée « Chant de nuit », comme elle-même révélera seulement à la fin de l'histoire), se passionne au jeu du go, voulant vivre un autre destin que celui que l'histoire lui a réservé. Sa vie est bouleversée par l'arrivée d'un officier japonais totalement dévoué à la logique de son Empire. Alors que la Chine vacille sous les coups de l'envahisseur, la Chinoise et le Japonais s'aiment et s'affrontent en juxtaposant leurs vies à celle du damier du Go.

*La Joueuse de go* présente, déjà à partir du titre, le procédé stylistique de la métaphore, qu'on pourrait qualifier à double vitesse. En effet, d'une part, la métaphore du Go est exploitée pour célébrer les coutumes et les traditions de l'Empire du Milieu : « Selon la légende, la Chine a inventé ce jeu [le Go] extraordinaire il y a quatre mille ans. Au cours de sa trop longue histoire, sa



culture s'est épuisée, et le go a perdu son raffinement, sa pureté d'origine » (LJG 153); d'autre part le jeu du Go dessine la misère de l'homme (un pion) en guerre, lorsque le jeune officier japonais affirme: « Mon affectation en Chine m'a permis de comprendre la grandeur et la misère du soldat. Conduit par l'ordre, il se déplace en ignorant la direction et le sens de sa marche. Un pion parmi d'autres. » (LJG 201). Le jeu du Go est métaphore de la guerre, et les pions rappellent le déracinement des soldats et des hommes en général. C'est au niveau des procédés stylistiques, donc, que le rapprochement entre France et Chine devient de plus en plus évident, surtout dans les modalités d'employer la métaphore autour du jeu du Go pour la construction par exemple de la phrase suivante : « cette existence n'est qu'une partie de go » (LJG 275) ou encore de façon moins directe : « Le bonheur est un combat d'encercllement » (LJG 278). En effet, nous pouvons deviner une juxtaposition d'une tradition strictement liée à la Chine, mais qui, à travers le recours à la métaphore, ouvre ses portes et ses « pions » au monde, dans une dimension universelle, et les potentialités de « dire le monde » de la langue française de façon originale sans en perturber la syntaxe. Pourtant, le rapport de Shan Sa à la francophonie s'avère marqué par le sens de l'Histoire de son pays d'origine, par le souci de s'en détacher parfois, mais aussi par le désir poignant d'en louer les beautés. Et les beautés de la Chine sont présentes partout dans le roman, notamment dans la description des phénomènes naturels ou du paysage, comme nous pouvons le remarquer dans l'incipit :

Place des Mille Vents, les joueurs couverts de givre sont pareils aux bonhommes de neige. Une vapeur blanche s'échappe des nez et des bouches. Des aiguilles de glace, poussées sous le rebord de leurs toques, pointent vers la terre. Le ciel est de nacre, le soleil cramoisi, tombe, tombe. Où se situe le tombeau du soleil? (LJG 9).

Et encore : « La lune est absente cette nuit, le vent gémit comme un nouveau-né. Là-haut, un dieu affronte une déesse en bousculant les étoiles » (LJG 10). La similitude entre les « joueurs couverts de givre » et les « bonhommes de neige », les couleurs du ciel, « le tombeau du soleil », et la métaphore du Dieu qui affronte une déesse en bousculant les étoiles nous font savourer la « poésie » de la langue française où se cache moins le désir de transmettre un message que la volonté de faire chanter la langue française, à travers les images et surtout à travers le silence, car les joueurs de Go ne parlent jamais, pendant leur partie, comme l'affirme Shan Sa:

Sur la Place des mille vents, le langage est banni et on n'entend que le claquement des pions... J'ai écrit des phrases semblables dans mes autres romans. Dans mon premier roman, *Porte de la Paix Céleste*, une étudiante chinoise rencontre un adolescent muet. C'est un de mes thèmes favoris : la rencontre de la parole et du silence. L'idée qu'au-delà de l'échange grammatical et intellectuel [...] il y a la sphère du poétique et de l'intuition (Le Claire 2001).

En outre, ce qui frappe dans la narration, c'est le manque de détails dans la description des deux protagonistes ; c'est une technique qui laisse beaucoup de liberté d'imagination au lecteur, malgré le sujet de la guerre sino-japonaise qui renferme les deux protagonistes tout au long de frontières territoriales bien définies. Il est donc impossible de bien établir leur appartenance à l'un ou à l'autre espace géographique. Là où l'écrivaine semble parfaitement à l'aise dans la description ponctuelle et exhaustive de certains aspects de la culture japonaise, avec des citations tirées des textes comme *Hagakure*, elle semble un peu réticente en ce qui concerne les aspects de la culture chinoise. En effet, elle maintient, nous semble-t-il, un semblant hermétique, ou plutôt elle est moins directe à propos de son pays. Cependant, ce qui pourrait se configurer comme un paradoxe pour un écrivain qui parle de Chine et qui veut faire connaître « ce qu'est la langue [et la culture] chinoise », n'est rien d'autre qu'une corroboration de son but : la polysémie des idéogrammes engendre avec force un statut d'hermétisme, qui se révèle un caractère essentiel de la culture chinoise. Pourtant il y a des moments dans le roman où l'officier japonais prend la parole pour affirmer la supériorité de son peuple sur la Chine, en condamnant le chaos de celle-ci :

Jamais je n'ai connu une ville où les nantis se méfient à ce point de leur richesse tandis que les pauvres luttent désespérément contre la misère. Le désœuvrement de ce peuple confirme mon opinion : l'empire chinois a sombré irréversiblement dans le chaos. Cette vieille civilisation a imploré sous le règne des Mandchous qui refusaient l'ouverture, la science et la modernisation [...] Seuls les Japonais, héritiers d'une culture chinoise pure de tout mélange, ont vocation à les libérer du joug européen. Nous rendrons à son peuple la paix et la dignité. Nous sommes leurs sauveurs (LJG 71).

Les figures de styles comme outils de création de «cette langue française» ne se limitent pas à la métaphore ou à la similitude, mais elles englobent aussi les assonances, comme dans l'extrait suivant, lorsque la joueuse reçoit une lettre de son cousin Lu : « Ce cousin discret a trempé son pinceau dans l'encre fade. Les idéogrammes en cursive évoluent entre filigranes comme des grues blanches volant dans la brume » (LJG 15). Une remarque s'impose à propos de l'emploi des verbes *évoluent* et *volant* ; en effet au-delà de l'assonance, il y a chez Shan Sa une polysémie qui met sur le même plan l'évolution, la métamorphose et le vol comme voyage, comme déplacement, comme détachement de ses racines dans une dimension verticale.

Le respect pour la langue française se répercute surtout au niveau morphosyntaxique, de sorte que le cadre grammatical ne soit pas bouleversé par la présence des mots chinois qui sont pour autant employés de façon discrète et ponctuelle sous forme de pinyin. Comme le suggèrent Rosalynde Sylvester et Guillaume Thouroude, à propos de l'écriture franco-chinoise de Shan Sa et d'autres écrivains venus de Chine : « Leur langue très soignée est [...] une sorte

d'hommage à une forme classique » (Sylvester, Thouroude 2016 : 12). L'écrivaine se sert de « cette langue française » sans toutefois parvenir à la délégitimer ; au contraire, elle cherche à la nourrir en y reproduisant les marques du lettré chinois.

Il y a un autre aspect, enfin, sur lequel il convient d'insister à propos de la présence de la Chine dans les œuvres françaises de Shan Sa et c'est bel et bien celui de la calligraphie : lieu de règles, d'efforts et de poésie à la fois. Presque absent le volet autobiographique sur ce point dans *La Joueuse de go* : « Après le départ de Perle de Lune, je m'installe devant ma table de calligraphie. Un pinceau à la main, je trace des traits noirs sur le papier de riz [...] » (p. 208), il revient de façon plus déterminante dans le troisième succès de Shan Sa, *Le miroir du calligraphe* (2002), où l'auteur partage avec son public les doutes liés au déracinement dans l'Hexagone :

Je repris le pinceau et l'encre en France au printemps 1999 [...]. Calligraphier les poèmes anciens fut un apaisement, une évocation après un accouchement littéraire difficile. Avec la calligraphie, revint le sentiment de frustration que j'avais connu enfant. Entre les idéogrammes qui composaient la poésie et la lumière que je percevais à travers les mots, il y avait un mur [...] Comme l'écriture, l'art est une quête perpétuelle de liberté. Il n'y a pas de romans ni de calligraphie sans langage. Mais le langage est le geôlier de l'esprit. Je ne savais comment briser les signes, comment transgresser un art millénaire codifié dans ses moindres gestes. Entre l'Orient et l'Occident, j'étais seule avec mes doutes, mes intuitions (Shan Sa 2002 : 24).

La prise de conscience de la perte des origines laisse la place à une réflexion sur l'altérité et le divers et par conséquent, l'idée que l'identité chinoise liée à l'apprentissage de la technique ponctuelle de la calligraphie puisse resurgir à travers la langue française devient de plus en plus puissante. Le langage en tant que signe s'apparente à un autre signe, celui du miroir puisque « le regard qu'elle [Shan Sa] porte sur l'une des cultures est tributaire du miroir de l'autre ». (Croiset 2009 : 6). Si l'on revient au titre *Le miroir du calligraphe*, on peut supposer que les deux signes «miroir» et «calligraphie» auxquels nous ajoutons celui de langue française pourraient se postuler l'un l'autre dans la quête entamée par Shan Sa afin de retrouver sa liberté à travers l'écriture en français. Et cette idée nous semble de plus en plus convaincante lorsque nous pouvons lire :

Le lendemain, me vint l'idée de calligraphier la langue française. Sans tarder, je déroulai le papier et broyai l'encre. Au lieu d'aligner les lettres du mot «falaise» à l'horizontale selon la convention, je le décomposai et les traçais en verticale :

F  
A  
L  
A  
I  
S  
E

Avec cette invention, je frôlai la liberté rêvée. [...] Tracer les lettres occidentales en cursive, c'est déjà arracher au monde matériel que reflètent les hiéroglyphes chinois et faire un pas dans l'absolu.» (Shan Sa 2002 : 26 ).

Nous soulignons que la dimension verticale déjà proposée dans la juxtaposition des verbes *évoluer* et *voler* à propos des idéogrammes, se représente comme symbole de la liberté et du décentrage de l'écriture linéaire.

La prédisposition propre à Shan Sa pour la poésie débouche, en 2006, sur une sorte de poème en prose, *Alexandre et Alestria*, où l'on assiste à une présence massive des figures de styles : métaphores, anaphores, allitérations, dont nous en proposons quelques exemples:

Te souviens-tu, Hephaestion, de nos jeunes années où nous courions dans la forêt  
comme des faons?

Te souviens-tu, Hephaestion, de notre première étreinte?

Te souviens-tu, Hephaestion, de ce rayon de soleil qui entrait par le grand portail du  
temple et de ce tapis de lumière qu'il déroulait à nos pieds (Shan Sa 2006 : 30).

On peut envisager dans l'attitude de Shan Sa, une véritable perspective personnelle transculturelle qui témoigne de la nécessité d'une catégorisation de son parcours et de son œuvre dans l'espace non précisé de la littérature-monde en français. Il faudrait aller plus loin du propos de Daniel Delas lorsqu'il définit la langue française en tant que langue d'adoption : « un lieu de rencontre plutôt que le temple d'une identité permanente » (Beniamino, Gauvin 2005 : 73). La condition d'identité multiple demeure solide, par choix, nous en sommes persuadée, dans le but de retracer le concept de territorialité de la littérature qui doit répondre au défi de la mondialisation et de l'ouverture des frontières littéraires et géographiques.

## Conclusion

Notre choix de travailler sur la littérature chinoise francophone, comme laboratoire d'un véritable dépassement des frontières linguistiques ainsi que territoriales s'avère très riche en réflexions notamment autour de trois problématiques principales, à savoir celle du plurilinguisme textuel où les langues employées, celle française et celle chinoise, ne font pas l'objet d'un conflit, mais, au contraire, elle mettent les bases d'une conciliation d'ordre opérationnel, car « La langue maternelle [chinoise] faite d'images et de signes figuratifs révèle la vibration du français : vocalise le mot, sonorise le mot : approche stéréophonique ou stéréoscopique » ( Cheng 2002 : 79 ). Les questions d'ordre sociolinguistique qui caractérisent l'emploi de la langue française au Maghreb, au Québec, où dans les Départements d'outre-mer sont complètement absentes dans la littérature chinoise francophone au bénéfice d'une langue plutôt vouée à la création, aux expérimentations littéraires d'ordre stylistique ainsi qu'esthétique. Il faut souligner que l'absence des questions sociolinguistiques,

implique également l'absence d'un lien de ces écrivains avec un lectorat chinois; parfois ils sont exclus de l'attention ou plutôt du succès qu'il mériterait dans leur pays d'origine. Le plurilinguisme textuel renvoie, à son tour et de façon oblique, d'une part aux moments de l'acquisition de la langue française comme langue seconde chez des écrivains d'origine chinoise, et d'autre part au lien plutôt ambigu que ces écrivains entretiennent avec la langue maternelle, une fois installés en France et désormais écrivains pour un lectorat français. Enfin, la problématique de la langue chinoise francophone comme outil de création littéraire contribue sans nul doute à l'émergence d'une identité culturelle finalement double des écrivains chinois d'expression française, chez qui le respect pour la langue française s'allie au respect et parfois à la condamnation des us et des coutumes de la Chine qu'ils souhaitent faire connaître au public français.

Pour répondre aux questions que nous avons posées au début de notre étude, nous pouvons affirmer que dans le cas de Shan Sa la rencontre ou bien la « traversée », en reprenant ses mots, entre la langue française et la langue chinoise se réalise à la manière d'un voyage parallèle où les deux langues sont complémentaires, comme les deux facettes d'un langage dynamique, en perpétuel devenir jusqu'à la création, éventuellement, d'une troisième langue. Dans *La Joueuse de go* le pinyin fait l'objet d'un emploi parcimonieux là où Shan Sa renvoie au milieu lexical de la gastronomie ou de l'onomastique chinoise. Pourtant, comme nous l'avons souligné, c'est dans le style et dans l'écriture littéraire que la traversée entre la langue française et la langue chinoise se déploie de façon séduisante par des associations d'idées, de rythmes et de sonorités, et encore d'homophonies et de métaphores.

Le roman francophone, donc, pour répondre à notre deuxième question, en résulte enrichi en ce qui concerne les outils (images et syntaxe) pour « dire le monde » selon une approche désormais fondée sur la « convergence » de l'écriture romanesque francophone. Comme le souligne Konan Kanga : « Celle-ci [la convergence] développe des caractéristiques de fusion, d'intégration et de référence qui font des champs de son application des espaces de réévaluation de l'activité littéraire » (Kanga 2011 : 7) et encore « En s'appuyant sur les possibilités de faire de la création romanesque une expression qui s'articule constamment avec l'histoire, les convergences d'écriture montrent ainsi la polyphonie de l'esthétique et des usages stylistiques dans la création narrative » (Kanga 2011 : 7). En effet, la dialectique du singulier au commun, de l'universel à l'identitaire qui se déclenche dans le dédale de la littérature-monde (en français) ne se borne pas aux faits étroitement linguistiques ou culturels, car elle engage davantage le discours sur les nouvelles formes du roman, sur ses sujets, sur le sens de déracinement ou de décentrage qui occupe ses protagonistes. Le souci obsédant de l'intertextualité semble d'une part refléter le besoin de plonger dans un jeu de diverses temporalités à la recherche de correspondances

et d'une certaine autorité pour le sujet traité, et d'autre part le besoin d'un équilibre entre deux époques, deux nations, deux cultures, des écrivains se faisant ainsi porte-parole de la condition d'ici et ailleurs, ou d'entre-deux.

La plupart des écrits de Shan Sa sont sans aucun doute parsemés des fragments autobiographiques, dans la mesure où l'écrivaine relate des histoires de Chine, décrit des personnages chinois qui sont en train de calligraphier ou de peindre, ou encore qui quittent la Chine pour s'installer en France. Comme nous l'avons vu, à travers les entretiens de l'écrivaine, Shan Sa problématise son apprentissage de la langue française et, par conséquent, le choix d'écrire en français. Or, si d'une part l'apprentissage de la langue française se réalise comme aboutissement d'une véritable passion pour cette langue, d'autre part, le choix d'écrire en français semble affecté d'un sentiment de révolte, voire de rupture contre un passé « chinois » bouleversé par des événements historiques, parce qu'elle affirme « Ecrire en français c'était tourner définitivement la page » (celle liée aux événements de la Place Tiananmen).

Il arrive donc que le choix d'écrire dans une autre langue que celle maternelle peut également faire figure de miroir d'un réel changement linguistique et identitaire chez les auteurs concernés. Autrement dit, écriture *translingue* (ou en mouvement) et autobiographie sont souvent liées dans la mesure où le changement de langue modifie la conscience de soi jusqu'à créer les bases pour une collocation existentielle dans l'entre-deux langues. L'écriture de convergences se nourrit de la rencontre de deux langues tributaires l'une de l'autre. Lorsque le Général Tcheng Ki Tong prononçait en février 1889 les mots suivants auprès du siège de l'Alliance française à Paris : « Votre langue est comme une belle femme, gracieuse et souriante, qui plaît à tout le monde sans efforts, mais qui ne doit pas dire qu'elle veut plaire », il soulignait en filigrane la voie secrète entamée par la langue française depuis le XVII<sup>e</sup> siècle de « dire le monde » et de plaire ; déjà à partir du XIX<sup>e</sup> siècle le Vide de la langue chinoise s'est installé dans la Grâce de la langue française sans pour autant en perturber la syntaxe, mais en suggérant, au contraire, une forme originelle d'apprentissage d'une langue seconde qui peut éduquer à la diversité et à la pluralité, car comme l'affirme Cheng, « Tout est toujours nouveau pour ce qui naît "entre" » (Cheng 2002 : 72).

La compétence plurilingue acquise par Shan Sa et les autres écrivains chinois francophones peut faire figure d'outil de création, pas seulement au niveau littéraire, mais également dans la société en devenant eux-mêmes, c'est-à-dire les écrivains, des acteurs sociaux plurilingues.

## Bibliographie:

- [1] ABDALLAH-PRETCEILLE, M., « **La Littérature comme espace d'apprentissage de l'altérité et du divers** » dans *Synergies*, Brésil, no. spécial, 2010, p. 145-155.
- [2] ALBERT, C. (éd.), **Francophonie et identité culturelles**, Paris, Karthala, 1999.
- [3] AUGÉ, M., **Pour une anthropologie de la mobilité**, Paris, Payot, 2009.
- [4] BARI, D., François Cheng : «**Nous portons en chacun de nous un destin collectif** », article du 7 novembre 1998 dans *l'Humanité*, <http://www.humanite.fr/node/316034>, page consultée le 12 mai 2017.
- [5] BENIAMINO, M., GAUVIN, L. (éds.), **Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base**, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- [6] BARTHES, R., **L'empire des signes**, Paris, Seuil, 1975.
- [7] CHENG, F., **Vide et plein. Le langage pictural chinois**, Paris, Seuil, 1991.
- [8] CHENG, F., **L'écriture poétique chinoise, suivie d'une anthologie des poèmes des Tang**, Paris, Seuil, 1996.
- [9] CHENG, F., **Le dialogue. Une passion pour la langue française**, Paris, Desclée de Brouwer, P. littéraires et artistiques de Shanghai, 2002.
- [10] CROISSET, S., « **Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française** », *TRANS* [En ligne], 8 1 2009, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, mis en ligne le 08 juillet 2009, URL : <http://trans.revues.org/336>, page consultée le 28 février 2017.
- [11] COUTON, G. (éd.), **Molière. Œuvres complètes**, Paris, Gallimard, 1972.
- [12] DANIEL, Y. et alia (éds.), **France-Chine. Les échanges culturels et linguistiques : histoire, enjeux, perspectives**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- [13] DÉTRIE, M., « **L'écriture chinoise en Occident** », dans Mabel, L., Hua, M. (éds.), *Cultural Dialogue and Misreading*, Canberra, Wil Peony, 1997.
- [14] DÉTRIE, M., **France-Chine. Quand deux mondes se rencontrent**, Paris, Gallimard, 2004.
- [15] DI STEFANO, F., « **Eterolinguismo *imagé* e traduzione nei sottotitoli italiani di Balzac et la petite tailleuse chinoise di Dai Sije** » (2002), dans Marcucci, G., Ghia E. Di Stefano F., *Dallo schermo alla didattica di Lingua e Traduzione. Otto lingue a confronto*, Pisa. ETS, p. 243-256, 2016.
- [16] GAUVIN, L., **L'écrivain francophone à la croisée des langues**, Paris, Karthala, 1997.
- [17] GRUTMAN, R., « **Diglossie littéraire** », dans *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, PU de Limoges, 2005.

- 
- [18] GRUTMAN, R., « **Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con) textuelles** » dans E. Le Claire, *Entretien avec Shan Sa*, [www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-Shan-Sa](http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-Shan-Sa), 2012, page consultée le 9 mars 2017.
- [19] LEJEUNE, P., **Le pacte autobiographique**, Paris, Seuil (nouvelle édition augmentée), 2006.
- [20] KANGA, K.-A., « **Le roman transculturel francophone, un roman des convergences d'écriture** », dans *Rhesis. International Journal of Linguistics. Philology and Literature*, p. 5-19, 2011, URL : [www.diplist.it/rhesis/idx.php](http://www.diplist.it/rhesis/idx.php), page consultée le 15 mars 2017.
- [21] MONTOUT, M.-A. (éd.), **Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction**, Angers, Presses de l'Université d'Angers, p. 49-81, 2012.
- [22] PEYREFITTE, A., **Quand la Chine s'éveillera...le monde tremblera**, Paris, Gallimard, 1973
- [23] SAID, E., **Orientalisme. Essai sur l'exotisme**, Paris, Le Livre de Poche [Fata Morgana, 1978], 1997
- [24] SHAN SA, **La Joueuse de go**, Paris, Gallimard, 2001.
- [25] SHAN SA, **Le miroir du calligraphe**, Paris, Albin Michel, 2002.
- [26] SHAN SA, **Alexandre et Alestria**, Paris, Albin Michel, 2006.
- [27] SYLVESTER, R., THOUROUDE G. (éds), **Traits chinois /Lignes francophones**, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.





## AU-DELÀ DES FRONTIÈRES : DIFFÉRENTES INSTANCES DE LA VOIX DU MOI DANS LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE NOTHOMBIEN

Yuyuan GUO, PhD (c)  
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

**Abstract:** *In this article we propose a study in the framework of narrativity as well as of the discourse analysis. Indeed, what deserve a more in-depth study are the different instances of the voice of the Ego that are part of the same story of the writer's life. This enunciative provision of the autobiographical genre concerns the highlighting of the enunciated and enunciative instances presented by the Ego. Among these identity movements, the questions of identity and of otherness emerge from the boundaries of the voice of the Ego which is confronted with the search for its own recognition. In this sense, otherness is relative to the Ego. In this study, I will question the narrative identity and the shared identity in the writing of memory, by bringing out the blurring of borders among the different instances of the voice of the Ego. Our study adopts a method of semiotic and discursive approach by seeking to define the discourse of identity and otherness and by practicing the analysis on the enunciative syntax and the narrative-discursive semiotics of memory.*

**Keywords:** *instances of the voice of the Ego, writing of the Ego, writing of the memory, autobiographical genre, identity and otherness.*

La problématique que j'essaie d'aborder lors de cette étude est fondée sur deux récits autobiographiques intitulés *Métaphysique des Tubes* et *La Nostalgie Heureuse* d'Amélie Nothomb. « Amélie » se représente à la frontière des textes à travers son nom. Elle raconte sa vie à sa manière romancée dans le récit où se marquent des frontières de la voix du *Moi*. Dans nos deux textes étudiés, l'écrivaine met en évidence un *je*-narratrice neutre qui peut conduire les récits, en les commentant comme témoin des histoires. L'instance de la narratrice se transforme en celle de la scriptrice qui peut se donner l'acte d'écrire par instance mémorialiste. À partir de cette création des frontières identitaires, la narratrice-scriptrice devient elle-même actrice-personnage en participant à la diérèse de la voix du *Moi* en s'efforçant de mettre en équilibre la manifestation du *Moi* et celle de l'*Autre*.

Nous proposerons une étude dans le cadre de la narrativité ainsi que dans l'analyse du discours. Évidemment, ce qui mérite une étude plus approfondie, ce sont les différentes instances de la voix du *Moi* qui font partie de la même histoire de la vie d'écrivaine. Cette disposition d'énonciation du genre autobiographique concerne la mise en évidence des instances énonciatives et énoncives qui se présentent par le *Moi*. Parmi ces mouvements identitaires, la question de l'identité et celle de l'altérité émergent des frontières de la voix du *Moi* confrontée à la recherche de sa propre reconnaissance. En ce sens, l'altérité est relative à la mêmeté du *Moi*. Dans cette étude, je m'interrogerai sur l'identité

narrative et l'identité mise en partage dans l'écriture de la mémoire d'Amélie, en faisant émerger les brouillages des frontières parmi les différentes instances de la voix du *Moi*.

Notre étude adopte une méthode de l'approche sémiotique et discursive en cherchant à cerner la mise en discours de l'identité et de l'altérité et en pratiquant des analyses sur la syntaxe énonciative et sur la sémiotique narrative-discursive de la mémoire.

## **I. Analyses de la syntaxe énonciative et de la sémiotique narrative-discursive**

Notre problématique est au sein de toutes les praxis énonciatives de la subjectivité qui révèlent les fonctions narratives et discursives s'y rattachant. Nous savons clairement que l'écrivaine est une femme qui assume le rôle de l'énonciatrice de sa mémoire. Selon Dufaye&Gournay (2001 : 180), la disposition d'énonciation signifie faire ressortir des instances énoncives et énonciatives. En ce qui concerne le genre autobiographique, il s'agit de la mise en évidence des instances énoncives et énonciatives qui se présentent par la présence du *Je*. D'après Courtés (1991 : 254), ces différentes fonctions de la voix du *Moi*, qui apparaissent comme sujet, occupent les différents niveaux énoncifs et énonciatifs de la mémoire du *Moi* : acteur, instance mémorialiste, énonciateur et instance écrivain.

Dans notre corpus, il s'agit de l'identification des différentes instances de la voix du *Moi* qui se présentent dans la mémoire d'Amélie : actrice, instance mémorialiste, énonciatrice et écrivaine, qui sont la même personne. Celles-ci apparaissent comme sujet dans différents niveaux énoncifs et énonciatifs de la mémoire. Cette différence des niveaux dispose d'un décalage parmi les différentes instances de l'énonciation. Pourtant, ces trois instances n'occupent pas la même fonction parce que le *Je* renvoie toujours à celui qui parle. Ces trois différentes instances de la voix du *Moi*, qui font partie de la même histoire de la vie de l'écrivaine, émergent dans différents niveaux de l'énonciation de la même histoire.

Comme Courtés l'avait indiqué (1991 : 269), la relation des instances de l'énonciation est cognitive. La composante actorielle énonciative est constituée de deux instances de l'énonciation : énonciateur et énonciataire. Pourtant, la relation des instances de l'énoncé est cognitive et pragmatique. En ce sens, à l'aide de la mise en œuvre des opérations de débrayage et d'embrayage, la composante actorielle énoncive contribue à introduire les acteurs dans l'énoncé. Dans un récit rétrospectif, l'énoncé énoncé et l'énonciation énoncée se forment par des opérations de débrayage et d'embrayage spatio-temporels.

D'ailleurs, l'énonciation des stratégies identitaires, qui génèrent la figuration et la configuration du *Moi* et de l'*Autre*, s'effectue en trois mouvements diététiques correspondant aux trois paramètres de l'identification

d'une instance personnelle, d'un lieu et d'un temps. Cette figuration de l'Autre, qui est née des opérations narratives et discursives, fonde la subjectivation, la temporalisation et la spatialisation. Dans ce sens, j'étudierai également l'ordre chronologique et les indices spatiotemporels de la mémoire dans l'histoire.

## II. Analyses de la syntaxe énonciative et de la sémiotique narrative-discursive dans *La Nostalgie Heureuse*

*La Nostalgie Heureuse* est un récit autobiographique de la mémoire. Cette écriture testimoniale transcrit la mémoire d'Amélie à l'image de sa voix. Depuis un point d'intersection de multiples *Autres*, cette écriture subjective met en scène une mémoire partagée de façon à la réorganiser et à l'articuler. Le témoin *Je* est la voix de la polyphonie de toutes les voix restées dans sa mémoire. À la lumière de l'analyse sémiotique du discours, je me proposerai d'étudier les différents phénomènes énoncifs et énonciatifs ainsi que les différentes instances d'énoncé et d'énonciation dans *La Nostalgie Heureuse* d'Amélie.

### 2.1 Frontières parmi actrice, énonciatrice et instance écrivaine

Tout ce que l'on aime devient une fiction. *La première des miennes* fut le Japon. À l'âge de cinq ans, quand on m'en arracha, je commençai à me le raconter. Très vite, les lacunes de *mon récit* me gênèrent. Que pouvais-je dire du pays que j'avais cru connaître et qui, au fil des années, s'éloignait de *mon corps* et de *ma tête* ? (*La Nostalgie Heureuse* : 7).

Le roman *La Nostalgie Heureuse* commence par le déclenchement du travail de système de la mémoire. Les positions de l'actrice, de l'énonciatrice et de l'instance écrivaine sont nettes. Le passé simple et l'imparfait servent des actes de l'instance mémorialiste qui portent sur un passé étendu par rapport au présent de l'énonciation. Ces actes marquent l'intention de l'énonciatrice en tant qu'écrivaine ainsi que son motif de projet autobiographique. Cette instance, qui est établie par l'énonciatrice avant la rédaction de ses mémoires, est placée comme énonciataire qui renvoie le lecteur de sa mémoire :

Actrice	Énonciatrice	Instance écrivaine
<i>la première des miennes</i>	<i>Je commençai à me le raconter</i>	<i>des miennes</i>
<i>j'avais cru connaître</i>		<i>mon récit</i>
<i>mon corps, ma tête</i>		

Dans la première phrase « ...une fiction. La première des miennes fut le Japon. À l'âge de cinq ans, ... je commençai à me le raconter. », le *Je* d'ici prend

en charge du rôle de l'énonciatrice de la mémoire. L'énonciatrice en tant qu'écrivaine décide de raconter sa propre vie en informant l'énonciataire sur son projet de récit autobiographique. « La première des miennes », qui signifie « la première de mes fictions », assume l'actrice de sa première mémoire. Au niveau des indices temporels, le passé simple « je commençai à me le raconter » renvoie au temps de la production de l'énonciation de cette première mémoire. L'accord du verbe pronominal « se raconter » se charge du rôle de l'énonciatrice de la mémoire. Il est évident que l'énonciateur raconte l'histoire de soi-même dans ses propres mémoires. Le fragment « me le raconter » signifie que l'énonciatrice de la mémoire est aussi l'énonciataire. L'instance écrivaine décide de raconter sa vie à elle-même. Ainsi, dans la phrase « Très vite, les lacunes de mon récit me gênèrent. », « mon récit » assume l'instance écrivaine. Dans la dernière phrase, « au fil des années, s'éloignait de mon corps et de ma tête », « mon corps » et « ma tête » assument l'actrice de cette mémoire. Apparemment, les frontières entre actrice, énonciatrice et écrivaine s'entrecroisent dans cet extrait.

## 2.2 Frontière entre actrice et instance mémorialiste

Seize années sans Japon. J'étais au bout du rouleau. L'imparfait ne se justifie pas : je suis au bout du rouleau. Nous sommes aujourd'hui le 11 mars : premier anniversaire de Fukushima. La catastrophe m'a ravagée d'une manière que je ne parviens pas à dire. Quand l'horreur s'est produite, j'ai écrit un récit à la gloire du sublime nippon, que j'ai publié au bénéfice des sinistrés. Une goutte d'eau dans la mer, mais qui eut une conséquence imprévue : le Japon, qui avait cessé de me publier depuis *Stupeur et Tremblements*, recommença à traduire mes livres (*La Nostalgie Heureuse* : 23).

L'énonciatrice fait référence à une autre œuvre, *Stupeur et Tremblements*, qui a marqué un grand succès dans le monde entier après sa publication en 1999, quatorze années avant celle de *La Nostalgie Heureuse*. Dans cet extrait, il s'agit de deux plans : le plan de l'histoire et le plan de l'énonciation. Le verbe « recommanda » conjugué au passé simple indique une distance temporelle de quatorze années et non une rétrospective au niveau de l'histoire racontée, tandis que nous sommes dans l'énonciation énoncée au plan de l'histoire assumé par l'instance mémorialiste. Pourtant, dans la phrase « nous sommes aujourd'hui le 11 mars », « aujourd'hui » marque le présent de l'énonciation. D'ailleurs, nous trouvons aussi des transitions de l'énoncé énoncé à l'énonciation énoncée : « La catastrophe m'a ravagée d'une manière que je ne parviens pas à dire. » Évidemment, la narration est rompue par une forme verbale au présent. L'instance mémorialiste y intervient. Ces interventions sont présentes dans la narration. Elles ne troublent pas la continuité de la narration malgré l'embrayage temporel énonciatif.

### III. Frontière entre instance mémorialiste et énonciatrice

Je n'avais plus mis les pieds au pays du Soleil levant depuis décembre 1996. Nous étions en février 2012. Le départ était fixé au 27 mars.

Seize années sans Japon. La même durée qu'entre mes cinq et mes vingt et un ans, qui m'avait fait l'effet d'une traversée du désert. Les pires années furent les premières. À cinq ans, à six ans, je me cachais sous la table pour souffrir en paix. Dans cette pénombre, je reconstituais le jardin, la musique de mon éden, et le souvenir devenait plus vrai que le réel. Je pouvais alors. Pleurer les yeux ouverts, contemplant ce monde perdu que la force de l'hallucination ressuscitait. Quand on me retrouvait, on me demandait la nature de ce chagrin et je répondis : « C'est la nostalgie. » (*La Nostalgie Heureuse* : 21).

Dans cet énoncé, seize années sont passées depuis l'an 1996 dans sa mémoire. C'est-à-dire, il s'est passé seize ans depuis la première phrase de son souvenir introduisant la date de 2012. On a avancé de seize années dans le temps de l'énoncé qui reste dans le passé par rapport au temps de l'énonciation. L'actrice n'est plus une jeune fille, elle est devenue une femme. À partir de cela, on s'interroge sur deux points : d'une part, il s'agit de la position temporelle sur le niveau de l'instance mémorialiste ; d'autre part, il s'agit de la position temporelle sur le niveau de l'énonciation principale. Le présent indique le temps de l'énonciation. Lors de la production de l'écriture, l'énonciatrice interprète les événements qu'elle est en train de remémorer et reflète ses interprétations au lecteur par le biais de l'instance mémorialiste.

Par conséquent, dans cet extrait, il y a deux niveaux d'énonciation : énonciation mémorialiste et énonciation principale. La présence de l'instance mémorialiste est marquée par une rupture de la narration. Par rapport à l'actrice principale, la position temporelle de l'instance mémorialiste se situe à un niveau différent de l'énonciation principale. Le présent indique le temps de l'énonciation mémorialiste. Par le biais de l'instance mémorialiste, l'énonciatrice interprète les événements qu'elle est en train de remémorer en reflétant ses interprétations au lecteur. Dans ce sens, il existe également deux niveaux de la mémoire : instance d'écrivaine et instance mémorialiste. L'énonciation énoncée est assumée par l'instance mémorialiste. Il s'agit d'une instance mémorialiste portée sur les actes de l'acteur.

### IV. Frontière entre instance mémorialiste et instance écrivaine

Récapitulons. Nous sommes le 28 mars 2012. Je suis un écrivain belge qui, après une très longue absence, retrouve le pays de ses premiers souvenirs.

La dernière fois que j'ai vu le Japon, c'était il y a seize ans, mais la dernière fois que j'ai vu Kobé, c'était il y a vingt-trois ans. Entre temps, cette ville a été largement démolie par le tremblement de terre du 17 janvier 1995. Ce que je regarde par la fenêtre m'a l'air familier. Pourtant, ce ne peut pas l'être.

Celle qui observe est logée à la même enseigne. J'ai quarante-quatre ans. Si le temps mesure quelque chose chez un être humain, ce sont les blessures. Je pense n'en avoir

eu ni plus ni moins que n'importe qui : beaucoup, donc. Loin de m'aguerrir, ce lot commun m'a mis le cœur à nu. Mes réactions sont plus fortes qu'avant. Rien que de voir cette ville réparée, je tremble. Là, dans un quartier que je ne connais pas, que je ne peux pas situer, il y a ma nounou, Nishio-san. Demain est le jour où je vais la retrouver. Cet énoncé m'écrase. Je ne serai pas à la hauteur (*La Nostalgie Heureuse* : 39).

Dans cet extrait, l'instance mémorialiste s'identifie à l'actrice en énonçant « mes réactions », « ma nounou », et « Cet énoncé m'écrase ». Cette identification s'inscrit dans le pacte autobiographique où l'actrice est l'énonciatrice dont l'énoncé sert à raconter sa propre vie personnelle. Les dernières phrases indiquent le savoir de l'énonciatrice sur son histoire. L'instance mémorialiste se trouve en tant que sujet de savoir sur la dimension cognitive et s'énonce en tant que sujet de faire sur la dimension praxis. Dans cet extrait, il s'agit d'une comparaison entre le temps de l'instance mémorialiste et le temps de l'instance écrivaine. L'énonciation énoncée est assumée par l'instance mémorialiste, alors que l'énonciation principale est assumée par l'instance écrivaine. Cette frontière dichotomique temporelle indique un rapport entre l'instance mémorialiste et l'instance écrivaine en présentant une organisation temporelle de l'énonciation de la mémoire :

instance mémorialiste	<i>La dernière fois que j'ai vu le Japon, c'était il y a seize ans, mais la dernière fois que j'ai vu Kobé, c'était il y a vingt-trois ans.</i>
instance écrivaine	<p><i>Nous sommes le 28 mars 2012. Je suis un écrivain belge qui, après une très longue absence, retrouve le pays de ses premiers souvenirs.</i></p> <p><i>Celle qui observe est logée à la même enseigne. J'ai quarante-quatre ans.</i></p> <p><i>Demain est le jour où je vais la retrouver. Cet énoncé m'écrase. Je ne serai pas à la hauteur.</i></p>

## V. Analyses de la syntaxe énonciative et de la sémiotique narrative-discursive dans *Métaphysique des Tubes*

Par rapport à *Métaphysique des Tubes*, il s'agit d'une autoreprésentation dans laquelle le *Je* s'insère dans une histoire en construisant sa propre image. Ce *Je* réorganise sa mémoire en relatant des événements dans lequel se trouvent la subjectivité, l'imagination et l'idéologie du témoin de l'histoire. Cette écriture retranscrit la mémoire d'Amélie en mettant en scène une mémoire partagée d'une façon de la réagencer. Le *Je* est la voix polyphonique de toutes les

instances énoncives et énonciatives. Notre recherche se concentrera sur les modalités de la représentation de ce sujet dans le discours autobiographique nothombien. Nous proposerons une analyse sémiotique du discours en visant les éléments qui forment la syntaxe énonciative du genre autobiographique.

### 5.1 Frontière entre énonciatrice et instance écrivaine

En me donnant une identité, le chocolat blanc m'avait aussi fourni une mémoire : depuis février 1970, je me souviens de tout. A quoi bon se rappeler ce qui n'est pas lié au plaisir ? Le souvenir est l'un des alliés les plus indispensables de la volupté [...].

Certes, je ne me rappelle pas les soucis de mes parents, leurs conversations avec leurs amis, etc. Mais je n'ai rien oublié de ce qui en valait la peine : le vert du lac où j'ai appris à nager, l'odeur du jardin, le goût de l'alcool de prune testé en cachette et autres découvertes intellectuelles.

Avant le chocolat blanc, je ne me souviens de rien : je dois me fier au témoignage de mes proches, réinterprété par mes soins. Après, mes informations sont de première main : la main même qui écrit (*Métaphysique des tubes* : 35-36).

Dans cet extrait, en tant qu'écrivaine, l'énonciatrice a commencé à raconter sa vie depuis février 1970. Elle s'est identifiée à l'actrice principale de son premier souvenir. L'instance écrivaine raconte au lecteur le parcours l'amenant à commencer à raconter sa propre vie. De plus, les *Je* occupe les différents niveaux des positions énonciatives et énoncives :

Le <i>Je</i> se charge du rôle énonciateur de la mémoire	..., je ne me rappelle pas les soucis de mes parents...
	..., je ne me souviens de rien : ...
	... Mais je n'ai rien oublié de ce qui en valait la peine : ...
Les pronoms possessifs à la première personne marquent l'acteur principal des souvenirs.	... je dois me fier au témoignage de mes proches, réinterprété par mes soins. Après, mes informations sont de première main : ...

## VI. Frontière entre instance mémorialiste et énonciatrice

À deux ans, on ne remarque pas ces changements et on s'en fiche. À quatre ans, on les remarque, mais le souvenir de l'année précédente les banalise et les dédramatise. À trois ans, l'anxiété est absolue : on remarque tout et on ne comprend rien. Il n'y a aucune jurisprudence mentale à consulter pour s'apaiser. À trois ans, on n'a pas non plus le réflexe de demander à autrui une explication : on n'est pas forcément conscient que les grands ont plus d'expérience — et on n'a peut-être pas tort.



À trois ans, on est un Martien. Il est passionnant mais terrifiant d'être un Martien qui débarque. On observe des phénomènes inédits, opaques. On ne possède aucune clé. Il faut inventer des lois à partir de ses seules observations. Il faut être aristotélicien vingt-quatre heures sur vingt-quatre, ce qui est particulièrement exténuant quand on n'a jamais entendu parler des Grecs (*Métaphysique des Tubes* : 143).

Il est évident que le temps dans ce paragraphe se rapproche du temps de l'énonciation énoncée pour une description d'une réalité générale au temps présent. Il ne s'agit pas d'un *Je* qui est assumé par l'instance mémorialiste, mais il s'agit d'une autre instance représentée par *On* : une instance qui marque une généralité à laquelle l'acteur de l'énoncé énoncé appartient. Cette instance a pour fonction de décrire une réalité générale qui fait partie, dans les souvenirs en question, du niveau de l'énonciation énoncée tandis que cette réalité n'appartient pas à l'énoncé énoncé.

## **VII. Frontière entre instance mémorialiste et instance écrivaine**

À trois ans, je ne sais rien de tout cela. J'attends de crever dans le bassin aux carpes. Je dois approcher du grand moment, car je commence à voir défiler ma vie. Est-ce parce que cette dernière fut courte ? Je ne parviens pas à voir les détails de mon existence. C'est comme quand on est dans un train si rapide qu'on ne parvient pas à lire le nom des gares supposées sans importance. Cela m'est égal. Je m'enfonce dans une merveilleuse absence d'angoisse (*Métaphysique des Tubes* : 152).

Ce paragraphe fait partie de l'énonciation énoncée portant le jugement présent de l'énonciatrice : en tant qu'écrivaine, elle prend une position afin de pouvoir s'exprimer pour son lecteur dans des conditions adéquates. D'ailleurs, au niveau de l'énonciation l'instance écrivaine se sert de son énoncé et de son passé afin de définir son présent. Cette structure à deux dimensions est un acte de remémoration et un acte de jugement. Il s'agit d'une instance mémorialiste et d'une instance écrivaine : les deux éléments qui forment l'acte d'écriture de cette mémoire.

## **VIII. Dichotomie temporelle – frontière entre actrice et énonciatrice**

Éprouvais-je du dépit d'avoir eu la vie sauve ? Oui. Étais-je pourtant soulagée d'avoir été repêchée à temps ? Oui. J'optai donc pour l'indifférence. Cela m'était égal, au fond, d'être morte ou vive. Ce n'était que partie remise. Encore aujourd'hui, je suis incapable de trancher : eût-il mieux valu que le chemin s'arrêtât fin août 1970, dans le bassin aux carpes ? Comment le savoir, l'existence ne m'a jamais ennuyée, mais qui me dit que cela n'eût pas été plus intéressant de l'autre côté ? (*Métaphysique des Tubes* : 156).

La marque temporelle « aujourd'hui » appartient au temps de l'énonciation qui se place trente ans après le temps de l'énoncé. Il s'agit d'une disposition temporelle de l'énonciatrice. Par rapport au décalage temporel, au moment de son énonciation énoncée, on saisit la distance temporelle entre l'énoncée et l'énonciation. Cette comparaison entre le temps de l'actrice et celui de l'énonciatrice est introduite par le marquage temporel. Il s'agit d'une dichotomie temporelle soulignant la relation entre l'énoncé et l'énonciation, entre *non maintenant* et *maintenant*. Cette dichotomie présente une organisation temporelle de l'énonciation de la mémoire.

## Conclusion

Dans les mémoires d'« Amélie » et parmi ces frontières de la voix du *Moi*, on a trouvé trois niveaux énonciatifs : l'énoncé énoncé, l'énonciation énoncée et l'énonciation principale. L'énonciatrice et l'instance écrivaine se chargent manifestement de l'énonciation principale.

Pourtant, c'est l'instance écrivaine qui lance le projet autobiographique. En ce sens, l'énonciatrice et l'instance écrivaine se situent au niveau cognitif. De plus, l'instance écrivaine se trouve également au niveau pragmatique afin de produire le souvenir. En ce qui concerne l'instance mémorialiste, qui se situe au niveau de l'énonciation énoncée, celle-ci hésite entre l'énoncé énoncé et l'énonciation principale. D'ailleurs, l'énoncé de l'instance mémorialiste dispose d'un jugement sur le passé ou d'un commentaire portant une valeur explicative, informationnelle ou supplémentaire. Parmi ces fonctions de l'instance mémorialiste, celle d'instance énonciataire s'avère dominante. À travers cette instance énonciatrice-médiatrice, l'énonciatrice s'adresse indirectement à son énonciataire. Dans ce sens, il existe une oscillation entre les régimes du *Moi* et de l'*Autre*. Au sein des récits, il y a une frontière comme énonciateur médiateur entre deux instances : énonciatrice et énonciataire. Grâce à cette frontière et à l'assimilation discursive de la lecture à l'écriture, l'écrivaine peut discerner certains procédés d'écriture cherchant à marquer l'altérité dans la construction d'identité, afin de surmonter l'intimité du *Moi*.

## Bibliographie:

- [1] BOHLER, Danielle & PEYLET, Gérard (avec la contribution de), **Le temps de la mémoire : volume 2, soi et les autres**, les Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- [2] COURTÉS, Joseph, **Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation**, Hachette, 1991.
- [3] COURTÉS, Joseph, **Sémiotique narrative et discursive**, Hachette, 1993.

- 
- [4] COURTÉS, Joseph & GREIMAS, Algirdas Julien, **Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Hachette Éducation, 1993.
  - [5] DUFAYE, Lionel, GOURMAY, Lucie, **Altérité dans les théories de l'énonciation**, Les Presses de l'Université Laval, Canada, 2001.
  - [6] GASPARINI, Philippe, **Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction**, Paris, Le Seuil, 2015.
  - [7] GÜRSES, Selin, **L'émergence du sujet dans le récit autobiographique : une étude sémiotique des œuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir**, thèse de doctorat dirigée par Panier Louis, Leguern Odile et Öztokat Nedret, Université Lumière Lyon 2 & Université d'Istanbul, Turquie, 2014.
  - [8] LAPORTE, Dominique (dir.), **L'Autre en mémoire**, Les Presses de l'Université Laval, Canada, 2006.
  - [9] LANDOWSKI, Éric, **Présences de l'autre**, Essais de socio-sémiotique, Les Presses Universitaires de France, 1997.
  - [10] LECARME, Jacques, **Fiction romanesque et autobiographique**, Universalia, 1984.
  - [11] LEJEUNE, Philippe, **Le Pacte autobiographique**, Éditions du Seuil, 1975.
  - [12] MIRAUX, Jean-Philippe, **L'Autobiographie : Écriture de soi et sincérité**, Armand Colin, 2009.
  - [13] MEADWELL, Kenneth, **Narrativité et voix de l'altérité, figurations et configurations de l'altérité dans le roman canadien d'expression française**, Les Éditions David, 2012.
  - [14] RICŒUR, Paul, **Soi-même comme un autre**, Le Seuil, 1990.

## DISCONTINUITÉ ET COHÉSION DANS *VIVRE POUR LA RACONTER* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ : AUTOBIOGRAPHIE, AUTOFICTION, AUTOIRONIE<sup>1</sup>

Maître de conférences **Julio JENSEN**, PhD  
Université de Copenhague, Danemark

**Abstract:** *The present contribution aims at analyzing Gabriel García Márquez's autobiographical work **Vivir para contarla** (Living to Tell the Tale) using psychoanalytic theory and Paul Ricœur's notion of subjectivity (Soi-même comme un autre / Oneself as Another). By means of the analysis, **Vivir para contarla** is revealed as containing a high degree of fictional construction, something that gets especially clear through García Márquez's self-representation. Eventually this self-irony throws both an autobiographical and an autofictional light on García Márquez's fictional writings. In this way, **Vivir para contarla** endows, rather than a biographical key to it, the understanding that this author's magic realism is a blend of lived experience and fabulation.*

**Keywords:** *Gabriel García Márquez, **Vivir para contarla**, autobiography, autofiction, Paul Ricœur, philosophy of the subject.*

On peut discuter le genre auquel appartient *Vivre pour la raconter* (2002) de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez – livre de mémoires, autobiographie ou même autofiction – puisque l'auteur mêle la chronique de sa vie avec fiction et journalisme dans un seul texte. Le titre de cette œuvre indique ce qu'on pourrait appeler la pulsion de raconter qui caractérise l'auteur, narrateur et protagoniste du livre<sup>2</sup>. De la même façon, la relation entre vie et écriture qu'on peut déduire du titre donne le primat à la deuxième. Dans ce livre, le sujet autobiographique vit *pour* raconter : il ne raconte pas pour se comprendre ou pour trouver la cohérence du vécu comme dans l'autobiographie classique. Assurément, il y a de l'ironie dans le titre, une ironie qui par ailleurs imprègne tout le livre, mais dans *Vivre pour la raconter* il n'y a pas d'auto-interprétation au sens fort ; aucune identité pleine n'émerge des pages de ce livre, au contraire, le *je* qui écrit est plutôt un sujet poreux qui absorbe le monde qui l'entoure pour ensuite le représenter dans une sorte d'écriture automatique qui n'est pas aussi éloignée de l'écriture surréaliste qu'on pourrait le penser. García Márquez lui-même raconte comment il a acquis ce procédé narratif à un très jeune âge :

Ceux qui m'ont connu à l'âge de quatre ans disent que j'étais pâle et replié sur moi-même, et que je n'ouvrais la bouche que pour dire des incongruités, mais mes histoires étaient pour la plupart des épisodes de notre vie quotidienne que je rendais plus

---

<sup>1</sup> Je remercie Pierre Isenmann d'avoir commenté une version antérieure de cet article.

<sup>2</sup> Selon Lejeune, l'identité d'auteur, narrateur et protagoniste est un des traits distinctifs de l'autobiographie. (Lejeune: 14-15)

attrayants en les émaillant de détails fantastiques pour que les adultes m'écoutent. Ma plus grande source d'inspiration était les conversations que les grandes personnes tenaient devant moi en pensant que je ne les comprenais pas ou celles qu'ils faisaient à mots couverts pour que je ne comprenne pas. Mais c'était tout le contraire : je les absorbais comme une éponge, j'en démontais tous les mécanismes, les maquillais pour en escamoter l'origine, et quand je les restituais à ceux-là mêmes qui les avaient tenues, ils restaient perplexes devant les coïncidences entre ce que je leur disais et ce qu'ils pensaient (García Márquez: 103).

La métaphore du jeune narrateur comme éponge est une caractérisation qui reflète aussi avec précision l'écrivain de 75 ans qui raconte cette autobiographie, puisque cette image implique une compréhension du narrateur comme un filtre à travers duquel le quotidien se transforme. Cependant, cette métaphore n'implique pas que les récits s'organisent dans une totalité. En fait, on ne trouve pas d'organisation forte dans *Vivre pour la raconter*, plutôt au contraire, dans ce livre le lecteur découvre une série potentiellement infinie d'anecdotes qui ne débouche pas sur une conclusion où s'assemblent les thèmes et motifs déroulés tout au long du livre. Les seules critères structurants de l'œuvre semblent être, d'un côté, que le récit est raconté d'une façon strictement chronologique<sup>1</sup> et, d'un autre côté, que chaque chapitre a une extension d'environ 70 pages. Le contraste entre le véritable torrent d'histoires racontées dans l'œuvre et cette organisation presque mécanique peut être regardé comme une manifestation de la pulsion de raconter déjà mentionnée, comme si cette nécessité ne pouvait se structurer que par des critères purement formels (l'extension de chaque chapitre, la chronologie). Forme et contenu ne renvoient pas à un sujet autobiographique fort qui maîtrise son matériau d'une façon complètement consciente et en donne une forme esthétiquement élaborée.

La construction narrative de *Vivre pour la raconter* peut se comparer avec le terme hégélien *mauvaise infinitude*, c'est-à-dire une série infinie qui n'arrive jamais à une totalité. Le pôle opposé est celui de la *bonne infinitude*, ce qui équivaut à la plénitude d'une totalité. Ces deux concepts sont évidemment reconnaissables comme deux principes structuraux opposés dans la littérature moderne, et on peut considérer que cette intermittence paradigmatiquement moderne entre unité et hétérogénéité est une manifestation de (ou une variation sur) l'oscillation entre sujet absolu et sujet humilié élaborée par Ricœur.

---

<sup>1</sup> Exception faite du premier chapitre, qui commence avec l'auteur à 23 ans suivi d'un *flashback* à l'histoire de sa famille et finissant avec la naissance de García Márquez. Après ce chapitre initial, la chronologie se maintient intacte, même s'il faut admettre que sporadiquement il y a de brefs coups d'œil rétrospectifs insérés dans le courant narratif.

## I. Paul Ricœur et la question du sujet

Dans la préface de *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur<sup>1</sup> décrit comment la pensée moderne a oscillé entre, d'un côté, une tradition philosophique qui repose sur le sujet compris comme première vérité – la tradition des philosophies du sujet – et, d'un autre côté, la tradition que Ricœur appelle celle du « *cogito* brisé » (22-27) et qui regarde le sujet comme l'illusion majeure. La modernité philosophique est donc divisée entre une pensée soutenue par un sujet quasi-divin – puisque en dernière instance ce sujet fonde le monde – et, s'y opposant, une tradition qui non seulement dénie au sujet le rang de fondation ultime mais le dégrade à, pour mentionner les exemples les plus connues, une construction idéologique (Marx), un masque de la volonté de pouvoir (Nietzsche), ou une conceptualisation qui ne rend pas compte des manifestations du subconscient (Freud).

Dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur a aussi traité la question narratologique de « l'opposition [...] entre la dispersion épisodique du récit et la puissance d'unification déployée par l'acte configurant qu'est la *poièsis* elle-même. ». (169). Une autobiographie cherche, dans sa manifestation classique, cette « synthèse de l'hétérogène » (*Ibid.*) pour obtenir ce sens d'unité que la narrativité a précisément la capacité de donner. Grâce à la configuration narrative, le vécu acquiert une unité ; il y a une corrélation directe entre le récit et l'identité du personnage : « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. » (Ricœur : 175). C'est, donc, grâce à l'unité du récit – quand celui-ci montre la cohésion d'un destin ou qu'il circonscrit un projet de vie – que l'unité du personnage est atteinte. Dans *Vivre pour la raconter*, pourtant, il n'y a pas de synthèse claire quant à l'identité du protagoniste, c'est plutôt le principe de l'hétérogène qui prédomine. Néanmoins, il est possible de trouver un élément qui donne une certaine unité à l'autobiographie de García Márquez, un facteur identitaire de l'auteur/narrateur/protagoniste, et ceci peut être circonscrit à l'aide d'une dualité conceptuelle ricœurienne.

Dans la sixième étude de *Soi-même comme un autre*, « Le soi et l'identité narrative », Ricœur explique comment l'identité narrative est en tension entre deux pôles, *ipséité* et *mêmeté*, qui sont « les deux valences de l'identité » (Ricœur : 151). Le *même* est défini comme le caractère d'une personne, c'est-à-dire l'ensemble des traits distinctifs qui permettent de reconnaître une personne comme étant la même à travers le temps. L'autre valence identitaire, l'*ipse*, est

---

<sup>1</sup> « La question du sujet, un des fils conducteurs de toute la recherche de Ricœur, apparaît dans *Soi-même comme un autre* dans toute sa profondeur comme une mise en question radicale du sujet et comme l'exploration des formes multiples pour parler de manière non subjectiviste de cet être soi-même que nous sommes, à travers ce que l'auteur appelle 'une phénoménologie herméneutique du soi' » (Jervolino: 39).

un facteur éthique, à savoir, la fidélité à la parole donnée. Ricœur considère cet aspect comme un maintien de soi face aux autres et face à soi-même. Si l'*ipse* correspond à la question *qui* – « [q]ui suis-je, moi, si versatile, pour que, *néanmoins*, tu comptes sur moi ? » (198) – le *même* se trouve dans l'ordre du *quoi*, parce que « l'identité du caractère exprime une certaine adhérence du *quoi* ? au *qui* ? Le caractère, c'est véritablement le 'quoi' du 'qui' ». (Ricœur : 147). De cette façon, Ricœur arrive à une notion de l'identité personnelle qui rend compte des traits individuels de chaque personne et aussi du maintien de soi dans la sphère éthique. Autrement dit, Ricœur propose une notion d'identité qui se fonde tant sur la facette unique de l'individu que sur l'obligation universelle d'être fidèle à la parole donnée.

D'après Ricœur, « la littérature s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative. Le bénéfice de ces expériences de pensée est de rendre manifeste la différence entre les deux significations de la permanence dans le temps, en faisant varier le rapport de l'une à l'autre. » (176). À une extrémité, celle de la *mêmeté*, Ricœur trouve les personnages stéréotypes des contes de fées et du folklore – le prince, la sorcière, etc. – puisque ce sont des personnages qui agissent en accord avec leurs rôles caractéristiques, ils sont déterminés par leur type caractérologique. Dans le « roman classique », qui pour Ricœur va « de *La Princesse de Clèves* ou du roman anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle à Dostoïevski et Tolstoï » (*Ibid.*), se déploie l'évolution du protagoniste ; pour cette raison, les personnages de ces œuvres littéraires se rapprochent plus du pôle de l'*ipse*. Cette tendance s'intensifie avec le roman d'apprentissage et plus encore avec le roman du courant de conscience. Avec la perte de fil narratif – Ricœur l'exemplifie avec *L'Homme sans qualités* de Musil et l'autobiographie de Leiris – l'identité du protagoniste se perd aussi. Plus exactement, c'est seulement une des modalités de l'identité qu'est perdue, celle de la *mêmeté*, parce que pour Ricœur « ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l'ipséité par perte de support de la *mêmeté* » (177-78). Puisque Ricœur identifie l'*ipse* avec la responsabilité éthique et donc avec la question du *qui*, il est complètement logique qu'il associe des textes comme ceux mentionnés, qui de façon si radicale tournent autour de la question *qui suis-je ?*, avec la notion de l'ipséité. Ricœur définit l'identité comme appuyé sur ipséité et *mêmeté*, et l'ipséité ne revêt aucun trait caractéristique individuel, – « le maintien de soi c'est pour la personne la manière telle de se comporter qu'autrui peut *compter* sur elle. » (195). Apparemment, la conséquence logique de cette dualité quant au genre autobiographique est que, si l'auteur ne veut pas se représenter comme une personne peu digne de confiance, ce qui peut être dissout ou questionné dans un récit autobiographique, c'est la *mêmeté*. Néanmoins, il est possible qu'un texte autobiographique oscille vers le pôle de

la mêmeté aux dépens de l'ipséité, et la thèse dans ce qui suit est que c'est le cas avec *Vivre pour la raconter*.

## II. Le rôle de la psychanalyse dans *Vivre pour la raconter*

Le je de *Vivre pour la raconter* se caractérise en renvoyant au complexe d'Œdipe de façon indirecte mais, en même temps, claire<sup>1</sup>. Le premier chapitre du livre rapporte comment le jeune García Márquez accompagne sa mère pour vendre la maison où il a vécu enfant, celle de ses grands-pères, dans le lointain village d'Aracataca. García Márquez a 23 ans et mène une vie indépendante comme journaliste dans la ville littorale de Barranquilla. Le livre commence de la manière suivante :

Ma mère me demanda de l'accompagner pour vendre la maison. Elle était arrivée à Barranquilla le matin même, venant du lointain village où vivait la famille, et elle n'avait pas la moindre idée de la façon de me trouver. En interrogeant ici et là des connaissances, on lui avait conseillé de faire un tour à la librairie Mundo ou dans les cafés voisins, où j'allais deux fois par jour discuter avec mes amis écrivains. Celui qui l'avait renseignée l'avertit : « Fais attention, ils sont tous fous à lier. » Elle arriva à midi tapant. Elle se faufila de son pas léger entre les tables couvertes de livres, se planta devant moi, me regarda droit dans les yeux avec le sourire malicieux de ses meilleurs jours et, avant que j'aie pu réagir, elle me dit :

« Je suis ta mère. »

Quelque chose en elle avait changé, qui m'empêcha de la reconnaître tout de suite. Elle avait quarante-cinq ans. Si l'on additionne ses onze accouchements, elle avait passé presque dix ans de sa vie enceinte et au moins autant à allaiter ses enfants. Ses cheveux étaient devenus gris avant l'âge, ses yeux semblaient plus grands et moins vifs derrière sa première paire de lunettes à double foyer, elle observait le deuil strict et sévère de sa mère, mais elle avait encore la beauté romaine de la photo de son mariage, ennoblie à présent par une aura automnale. Avant tout, avant même de m'embrasser, elle me dit sur le ton cérémonieux qu'elle avait toujours eu :

« Je suis venue te demander de m'accompagner pour vendre la maison. » (García Márquez : 9-10).

Le regard sur la mère n'est pas à proprement parler celui d'un fils puisqu'il est chargé d'un érotisme à peine voilé : selon l'auteur, sa mère « se faufila de son pas léger entre les tables », elle regarde son fils « droit dans les yeux avec le sourire malicieux de ses meilleurs jours », et elle a « encore la beauté romaine de la photo de son mariage, ennoblie à présent par une aura automnale ». En outre, le fait de demander à son fils de l'accompagner vendre la maison de ses parents est plutôt propre à une femme divorcée, et néanmoins le lecteur découvre, quelques pages plus loin, que le père de García Márquez est encore marié avec la femme qui est arrivée à Barranquilla. Le lecteur apprend

---

<sup>1</sup> Le complexe d'Œdipe dans l'œuvre de García Márquez a été observé par Mario Vargas Llosa dans son étude sur cet auteur (Vargas Llosa: 525-527). Une analyse psychanalytique de *Cent ans de solitude* se trouve dans Müller et Martínez et aussi dans Ludmer.



aussi que le père est plus présent qu'on ne le croit au début parce que la vraie raison pour laquelle la mère de García Márquez a entrepris ce voyage, c'est qu'elle a l'espoir de le convaincre de reprendre les études universitaires. Cela devient clair de la façon suivante:

Elle ne fit allusion à cette affaire [le conflit avec le père à cause des études] que tard dans la nuit, sur le bateau, quand elle eut la révélation surnaturelle que le moment était venu de me dire ce qui était sans doute la véritable raison de son voyage. Pendant des nuits et des nuits, bien avant de se décider à cette expédition, elle avait dû peser et mesurer au millimètre près ces mots qu'elle prononça sur un ton lui aussi préparé de longue date :

« Ton père est très triste. »

L'enfer tant redouté était là. Comme toujours, elle attaquait au moment où on s'y attendait le moins, d'une voix lénifiante que rien n'altérerait jamais. Pour respecter le rituel, car je ne connaissais que trop la réponse, je lui demandai :

« Et pourquoi ?

- Parce que tu as abandonné tes études. » (García Márquez: 15-16).

De cette manière, la structure œdipienne se réaffirme dans ce conflit entre père et fils dans lequel la mère essaie de jouer le rôle de médiatrice.

En outre, ce voyage va représenter pour García Márquez un retour à son enfance perdue et presque oubliée où il va puiser le matériau de ses œuvres littéraires. Dans le récit du voyage à Aracataca, le lecteur de García Márquez va reconnaître beaucoup de motifs, surtout de *Cent ans de solitude*, mais aussi des autres œuvres de l'auteur comme *Des feuilles dans la bourrasque*. Bien sûr, cette situation peut être, elle aussi, regardée à travers un prisme psychanalytique puisque l'œuvre littéraire représenterait une substitution ou compensation du rêve œdipien frustré. Dans un cadre freudien l'Œdipe représente le désir mégalomane de l'enfant, un narcissisme qui se croit tout-puissant. Ce désir illimité est, néanmoins, corrigé dans l'enfance puisque, « le complexe d'Œdipe sombre du fait de la menace de castration. » (Freud, « La disparition »: 120). L'angoisse de castration apparaît quand l'enfant découvre que le père peut punir son désir et, en conséquence, il « se détourne du complexe d'Œdipe. » (*Ibid.*). L'intériorisation de l'autorité du père « forme le noyau du surmoi » (*Ibid.*) en même temps qu'elle donne lieu à une reconnaissance mutuelle entre père et fils. Néanmoins, le complexe d'Œdipe subsiste dans l'inconscient. Dans un texte tardif, « Le clivage du moi dans le processus de défense », Freud décrit comment le petit enfant se trouve dans un conflit entre pulsion et angoisse de castration qui produit « une déchirure dans le moi, déchirure qui ne guérira jamais plus, mais grandira avec le temps. Les deux réactions au conflit, réactions opposées, se maintiennent comme noyau d'un clivage du moi. » (284)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ricœur a caractérisé cet aspect de la psychanalyse comme une prédestination : « Il est arrivé plusieurs fois à Freud d'écrire que les nouveaux choix d'objets sexuels se font inéluctablement sur le modèle des premières fixations. Tout dans le freudisme tend vers un

On comprend comment le sujet autobiographique de *Vivre pour la raconter* est déterminé par un principe de provenance psychanalytique – et en plus d’une façon peut-être trop claire pour être vraiment subconsciente. Bien sûr, le complexe d’Œdipe a davantage de manifestations dans ce livre. À cause de l’instabilité d’emploi de son père, le petit García Márquez grandit séparé de ses parents pendant les premières années de sa vie et habite dans la maison de ses grands-parents à Aracataca (la maison que la mère veut vendre dans les passages cités ci-dessus). Dans le chapitre III, l’auteur raconte une visite de sa mère à la maison où vit le petit Gabriel. L’enfant entre dans la chambre où sa mère se trouve en compagnie d’autres femmes:

Je restai pétrifié sur le seuil, sans savoir laquelle de toutes ces femmes était ma mère, jusqu’à ce que l’une d’elles me tende les bras et me dise de la voix la plus douce que j’aie jamais entendue :

« Mais te voilà un homme ! »

Elle avait un beau nez romain, elle était digne, pâle, et plus distinguée que jamais grâce à la mode de cette année-là : robe de soie ivoire, ceinture à hauteur des hanches, souliers argentés à bride et talons hauts, et un chapeau cloche de fine paille comme ceux du cinéma muet (García Márquez: 152).

La beauté et l’élégance de la mère dans cette description (qui par ailleurs contraste avec la précarité économique que subissent les parents de l’auteur) sont si accomplies qu’elle paraît être une projection produite par un désir œdipien non résolu. Le fait d’avoir été séparé de ses parents à l’âge où le complexe d’Œdipe apparaît dans la phase la plus aiguë a probablement – le lecteur est presque obligé de raisonner de cette façon – été cause que le renoncement à la possession de l’objet libidinal n’ait pas eu lieu dans le même degré que dans une évolution normale. Le lecteur trouve, dispersés dans l’œuvre, des détails qui confirment cette supposition. Un exemple se trouve dans le chapitre IV où une complicité se révèle entre la mère et le fils, à présent âgé de 18 ans, qui serait plutôt le fait de deux amants:

Un jour je m’allongeai dans le hamac à côté de ma mère, ce que je n’avais jamais pu faire quand j’étais petit, et je lui demandai quel était ce mystère qui empoisonnait la maison. Elle prit une longue et profonde respiration pour empêcher sa voix de trembler et m’ouvrit son âme :

« Ton papa a eu un enfant avec une autre. » (García Márquez: 269).

D’un côté, on trouve ici un indice d’une situation œdipienne non résolue par la situation même et par la référence au manque de la mère pendant

---

certain pessimisme quant à la capacité de sublimation, comme si le complexe d’Œdipe condamnait la vie psychique à une sorte de piétinement, voire de sempiternel recommencement. L’héritage œdipien en ce sens est bien un destin. » (Ricœur, « La paternité »: 462).

l'enfance de l'auteur<sup>1</sup>. D'un autre côté, le fait que la mère raconte l'infidélité de son mari représente une union très étroite entre mère et fils et pourrait causer le meurtre symbolique du père. Néanmoins, comme si l'auteur appliquât la notion freudienne d'élaboration secondaire dans son récit, cette situation si critique pour la famille s'avère n'avoir aucune conséquence puisque la mère vainc sa jalousie et accepte les deux enfants extramaritaux de son mari. Elle les aide même à apprendre un métier pour démarrer dans la vie. García Márquez rapporte l'explication suivante :

Je ne pus alors dissimuler mon admiration pour cette femme que la jalousie hallucinait, mais qui était capable d'actions de ce genre, et lorsque je le lui dis, elle répliqua par ces mots qui pour moi brillent encore comme du diamant :

« Le même sang que celui de mes enfants ne peut pas traîner n'importe où. » (García Márquez: 271).

Il est assez surprenant que la mère accepte cette situation en faisant référence au concept du *sang* puisque cette notion est inhérente à la tradition patriarcale selon laquelle c'est la ligne familiale du père qui prévaut. Dans la situation racontée, c'est le cas à un degré extrême puisque la mère de García Márquez n'a aucune consanguinité avec ces deux enfants que, d'une certaine manière, elle adopte. L'idéalisation de la mère ne peut pas être plus accomplie : elle est belle et affectueuse, elle a une très forte volonté et elle sacrifie son orgueil d'épouse pour le bien de sa famille.

C'est aussi la mère qui – avec le voyage à Barranquilla – fonctionne comme catalyseur de l'œuvre littéraire de García Márquez. L'auteur lui-même établit une relation entre le voyage avec sa mère et son écriture : « Le voyage que je fis avec ma mère pour vendre la maison d'Aracataca me sauva de l'abîme, et la certitude de pouvoir écrire un nouveau roman m'ouvrit de nouveaux horizons. » (García Márquez: 432-33) Et un peu plus loin : « Je me mis à l'écrire à l'instant même où je fus de retour, car une élaboration artificielle ne me servait plus à rien, mais en revanche l'émotion qui était enfouie en moi sans que je le sache et qui m'avait attendu, intacte, dans la maison de mes grands-parents, m'était indispensable. » (García Márquez: 433) Le texte que García Márquez écrira sera son premier roman, *Des feuilles dans la bourrasque*, qui, en même temps, est un prédécesseur de *Cent ans de solitude*.

Si la mère ouvre le livre de García Márquez, c'est la femme qui sera son épouse qui le ferme. Mercedes Barcha n'est introduite que dans le dernier quart de l'ouvrage, quand García Márquez a 23 ans. L'auteur ne l'explicite pas, mais il est requis par sa mère d'aller vendre la maison d'Aracataca et il rencontre sa

---

<sup>1</sup> Presque la même situation – la mère s'allongeant à côté du fils dans le hamac – se répète à la page 284.

future femme vers la même époque<sup>1</sup>. C'est à ce moment-là que l'auteur réussit que Mercedes accepte de sortir danser un soir, et l'auteur assure que « à partir de ce jour, Mercedes et moi avons inventé un code pour nous comprendre sans échanger un mot et même sans nous voir. » (García Márquez: 453). Néanmoins, García Márquez et Mercedes Barcha ne se fiancent que deux ans après cette rencontre, grâce à un hasard. García Márquez a 25 ans, il travaille pour un journal de Bogotá et il est envoyé en Europe pour couvrir une rencontre diplomatique à Genève. Alors qu'il se trouve dans le taxi qui l'emmène vers l'aéroport de Barranquilla – la ville où commençait le livre – il voit Mercedes Barcha et décide de lui écrire pour lui proposer le mariage. Le livre finit avec la mention de la réponse de Mercedes : « quand je rentrai à l'hôtel au terme d'une inutile journée de désaccords internationaux, la réponse m'attendait. » (García Márquez: 572) Ce mariage semble être provoqué par le voyage de García Márquez en Europe et la rupture correspondante avec sa patrie. Si l'auteur – comme c'est apparemment le cas à en juger par les exemples donnés jusqu'ici – est tellement lié à sa mère et à son enfance, il est logique qu'il cherche à retenir un lien le plus fort possible avec son pays.

L'évolution personnelle qui est suggérée dans le livre est, donc, que le voyage à la maison des grands-parents fait revivre à l'auteur un attachement œdipien qui sera la source de son œuvre littéraire. L'enfance à la maison d'Aracataca est le paradis perdu ; on pourrait dire, avec une terminologie lacanienne, qu'elle représente *l'imaginaire*. *Vivre pour la raconter* est, donc, plus que le récit d'une rencontre avec soi-même et l'engendrement d'un sujet plein, au contraire, une description d'un sujet qui demeure prisonnier de forces psychiques qu'il n'est pas capable de dépasser. Fidèle à la théorie psychanalytique, le sujet autobiographique est condamné au retour du complexe d'Œdipe et l'écriture devient un déplacement qui satisfait la pulsion libidinale<sup>2</sup>. Comme l'auteur l'avoue dans la citation suivante – provenant de l'avant-dernière page de l'œuvre – le sujet autobiographique n'a obtenu aucune identité forte au long du parcours raconté :

« Ce que je ne comprends pas, don Gabriel, c'est pourquoi vous ne m'avez jamais dit qui vous étiez.

– Ah, mon cher Lácides, lui répondis-je, plus touché que lui, je ne pouvais pas vous le dire parce qu'aujourd'hui encore je ne sais même pas qui je suis. » (García Márquez: 571).

---

<sup>1</sup> Même s'il connaît Mercedes dès l'adolescence, puisqu'il lui avait « demandé sa main quand elle n'avait que treize ans. » (García Márquez: 452).

<sup>2</sup> Cette interprétation explique la pulsion de raconter susmentionnée qui est caractéristique de l'écriture de García Márquez.

### III. Autoreprésentation et ironie

Si nous revenons à la dualité ricœurienne *idem-ipse* il est clair que le sujet autobiographique de *Vivre pour la raconter* se rapproche du pôle de la *mêmeté* en ce sens que le complexe d'Œdipe conditionne et définit le sujet d'une façon semblable au caractère. De la même façon qu'on peut dire de quelqu'un qu'il est colérique, on peut caractériser un homme comme ayant un fort complexe d'Œdipe. Dans les deux cas, ce dont on parle, c'est « le quoi du qui » selon la formule de Ricœur. Le *je* de *Vivre pour la raconter* n'est pas poursuivi par des questions de valeurs ou d'engagement dans des luttes sociales<sup>1</sup>, questions qui ont une relation directe avec la fidélité à la parole donnée. La parole peut être donnée à quelqu'un d'autre où à soi-même. Si une personne adhère à une conviction religieuse, politique où idéologique, la fidélité aux principes de cette conviction concerne l'*ipséité*, et cette question de l'engagement n'est même pas mentionnée par García Márquez. Les seuls choix qu'il fait au cours du livre sont de devenir écrivain et d'épouser Mercedes Barcha et ces choix se révèlent fortement déterminés par le complexe d'Œdipe.

Il y a un étrange manque d'intériorité chez ce sujet autobiographique au sens d'un manque de réflexion autour de ses actions et décisions. Par exemple, il ne décrit ses sentiments pour les femmes avec lesquelles il a une relation amoureuse, ni pour Mercedes Barcha ni pour les autres femmes avec qu'il engage des relations sentimentales. La raison doit en être le refus d'essayer de réfléchir sur ses émotions – pour ne pas parler de les rationaliser. D'une façon pareille son écriture littéraire vient à lui comme par hasard ou plutôt comme une découverte qui émerge du subconscient à la suite du voyage à Aracataca avec sa mère. En somme, tout indique que le sujet de *Vivre pour la raconter* est un *je-même* à peu près sans *ipséité* et même presque sans intériorité si l'on considère que l'intériorité est produite par le conflit entre pulsion et morale<sup>2</sup>. Quand il y a une contradiction entre le désir et le devoir, apparaît le dialogue avec cette altérité intérieure qui est la conscience morale (Ricœur, *Soi-même*: 393-409). Ce dialogue avec la conscience est absent de *Vivre pour la raconter*.

En même temps, comme a déjà été suggéré ci-dessus, cette accumulation de symptômes est trop évidente pour être comprise d'une façon littérale. L'ironie de García Márquez joue sans doute un rôle principal ici. Comme indice de cette ironie, il raconte lui-même que la lecture de Freud influence sa production littéraire des débuts les plus précoces. Quand García Márquez a

<sup>1</sup> Un événement si tragique comme le *Bogotazo*, une émeute très violente dans la capitale de Colombie en 1948, est raconté avec beaucoup de dramatisme mais l'auteur n'en fait aucun jugement politique. De façon encore plus surprenante, l'auteur, narrateur et protagoniste raconte comment, pendant ce même événement, il fuit au lieu d'aider quand un « moribond ruisselant de sang » (García Márquez: 343) lui interpelle.

<sup>2</sup> Le surmoi et la culpabilité sont le résultat de l'appropriation de l'autorité paternelle et du refoulement du complexe d'Œdipe.

environ 14 ans, il vit dans un internat pour faire ses études secondaires. Là, il découvre l'œuvre du fondateur de la psychanalyse :

Les œuvres complètes de Freud, dont la bibliothèque venait de faire l'acquisition, furent à l'origine d'une aventure épouvantable. Si je ne comprenais rien aux analyses scabreuses du psychanalyste, en revanche l'exposé de certains cas cliniques me fascinait autant que les inventions de Jules Verne. Un jour, en cours d'espagnol, Calderón [le professeur] nous demanda d'écrire une nouvelle sur un sujet de notre choix. Je pris le cas d'une malade mentale de sept ans et donnai à mon récit un titre qui était une véritable atteinte à la poésie : « Un cas de psychose obsessionnelle ». Calderón le fit lire en classe (García Márquez: 234).

Il est clair que García Márquez considère la psychanalyse comme une littérature de fiction puisqu'il la compare à l'œuvre de Jules Verne. L'ironie de l'auteur de *Vivre pour la raconter* réside donc, quant à cette citation, dans la compréhension de la psychanalyse comme une source des fictions littéraires plutôt que comme recherches scientifiques sur la psyché humaine. Si nous transférons cette idée au livre que nous sommes en train d'analyser, la conséquence logique est qu'il y a une probabilité assez grande pour que les motifs psychanalytiques qu'on trouve dans cette œuvre doivent être compris comme insérés d'une façon complètement consciente plutôt que comme de vraies manifestations du subconscient.

Un peu après la dernière citation, l'ironie de García Márquez le prend lui-même pour cible : « Calderón m'enseigne deux ou trois procédés pour développer une thématique et quelques rudiments de métrique pour apprendre à versifier sans prétention, car, conclut-il, je devais continuer à écrire, ne fût-ce que pour ma santé mentale. » (García Márquez: 235).

Si cette citation est prise au pied de la lettre, la conclusion du lecteur doit être que García Márquez écrit compulsivement à cause de son bien-être psychique et non parce qu'il aurait des ambitions littéraires. C'est bien sûr une possibilité, mais, d'un autre côté, peut-être n'est-elle pas la plus productive quant à l'interprétation du livre. On peut par contraste regarder *Vivre pour la raconter* comme un enchevêtrement de fiction et d'autobiographie produisant une autofiction qui se projette sur les textes fictionnels de l'auteur. Déjà l'épigraphe de l'œuvre annonce cette porosité de la mémoire vis-à-vis de l'imagination : « La vie n'est pas ce que l'on a vécu, mais ce dont on se souvient et comment on s'en souvient. » Parallèlement au titre du livre, qui insistait sur l'acte de raconter plutôt que sur l'existence elle-même, cette phrase met l'accent sur l'aspect créatif de la mémoire plutôt que sur la véracité des souvenirs. *Vivre pour la raconter* décrit comment l'univers fictif de García Márquez, centré autour du village de *Macondo*, est en fait une réélaboration des souvenirs d'enfance dans la maison de ses grands-parents à Aracataca. En même temps, cela n'implique pas que cette autobiographie fournisse aux lecteurs de García Márquez une sorte de clé pour décoder la fiction en termes d'expériences vécues, bien au contraire, la conséquence en est que toute l'écriture de García Márquez

devient une autofiction où vie et fiction se mêlent sans qu'il soit possible de les séparer.

Finalement, il faut se demander si ceci signifie qu'il est impossible de ne rien dire sur l'auteur réel. Dans le volume II de *Temps et récit*, Ricœur, s'appuyant sur Frank Kermode, discute la question des limites de la fragmentation d'une œuvre littéraire. Il n'est pas possible qu'un texte littéraire narratif soit sans configuration ou cohésion de quelque sorte. La seule alternative serait l'absence de récit parce qu'« il est toujours possible de refuser le discours cohérent. [...] Appliqué à la sphère du récit, ce refus signifie la mort de tout paradigme narratif, la mort du récit. » (57). De façon parallèle, l'identité de l'auteur/narrateur/protagoniste de *Vivre pour la raconter* se trouve dans cette ambivalence entre discontinu et cohésion. Le récit d'une vie repose sur la présupposition que c'est une et même personne qui raconte cette histoire, c'est-à-dire que la personne qui se raconte elle-même possède en fait une identité. Pour Ricœur, les récits autobiographiques ou romanesques où le fil narratif se perd, constituent des cas limites qui expriment « une dialectique de la possession et de la dépossession, du souci et de l'insouciance, de l'affirmation de soi et de l'effacement de soi. » (Ricœur, *Soi-même*: 198). Si ces textes peuvent bien être interprétés comme l'expression de situations existentielles critiques, ils doivent aussi être mis en relation avec la tradition du *cogito* brisé – qui tend précisément vers la dissolution du sujet à cause de l'antihumanisme inhérent à cette tradition. Mais étant donné que Ricœur va au-delà de l'opposition sujet absolu/humilié, il est faisable de penser – en accord avec ses idées – que la dissolution du sujet dans le texte littéraire est impossible en fait. S'il y a texte littéraire, il y aura représentation d'un sujet émetteur, fragmenté, peut-être, mais toujours dans une relation avec un auteur extérieur au texte qu'on peut identifier concrètement, c'est-à-dire biographiquement.

Dans le cas de García Márquez il est nécessaire de prendre en compte son attitude essentiellement ironique et burlesque (qui est un aspect très hispanique, il faut se rappeler Cervantès et la tradition picaresque). En même temps que *Vivre pour la raconter* représente l'autofictionnalisation déjà mentionnée, une autoparodie est également mise en œuvre dans ce livre. L'autoreprésentation de García Márquez comme une personne guidée seulement par son complexe d'Œdipe, par sa *mêmeté* est vraiment triste si elle se comprend de façon littérale. Ricœur expose comment l'identité narrative oscille entre deux limites, une limite inférieure où le même et le soi se mêlent, et une limite supérieure où l'*ipse* se reconnaît sans l'appui de l'*idem* (Ricœur, *Soi-même*: 150). À en croire, García Márquez tend, donc, vers le bas, non vers le haut. Derrière tous ces jeux autoparodiques, il faut bien le supposer, se cache un auteur très ludique qui rit de tout et de tous, même de soi-même.

**Bibliographie :**

- [1] FREUD, Sigmund, « **La disparition du complexe d'Œdipe** » dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, pp. 117-122.
- [2] FREUD, Sigmund, « **Le clivage du moi dans le processus de défense** » dans *Résultats, idées, problèmes II. 1921-1938*, Paris, PUF, 1985, p. 283-286.
- [3] GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, **Vivre pour la raconter**, Paris, Grasset, 2002.
- [4] JERVOLINO, Domenico, **Paul Ricœur. Une herméneutique de la condition humaine**, Paris, Ellipses, 2002.
- [5] LEJEUNE, Philippe, **Le pacte autobiographique**, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996.
- [6] LUDMER, Josefina, **Cien años de soledad: Una interpretación**, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- [7] MÜLLER, Leopoldo et MARTÍNEZ MORENO, Carlos, **Psicoanálisis y literatura en Cien años de soledad**, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1969.
- [8] RICŒUR, Paul, « **La paternité : du fantasme au symbole** », dans *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, pp. 458-486.
- [9] RICŒUR, Paul, **Temps et récit**, vol. 2, Paris, Seuil, 1984.
- [10] RICŒUR, Paul, **Soi-même comme un autre**, Paris, Seuil, 1990.
- [11] VARGAS LLOSA, Mario, **García Márquez: Historia de un deicidio**, Barcelone, Barral Editores, 1971.





## ÉTUDE STRUCTURALE ET COMPARÉE D'UN CONTE IVOIRIEN DE LA PÉDAGOGIE DE LA PEUR ET D'UNE FABLE LAFONTAINIENNE

Professeur Yao Lambert KONAN, PhD  
Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

**Abstract:** *The study shows that oral stories, more specifically tales, and fables bear a certain figure of ideological stamps of the people who bore them. Thus in spite of their difference in form and sometimes in culture, these stories can deal with the same theme according to the sensibility of authors and the conveyed message. Such is the example of the young girl's cycle difficult tackling in the Ivorian traditional spaces and the French classical age. The outstanding cultural identities are revealed on both sides in the examined stories educated in the universality of oral genre, and their contribution to the discovery of the other, the backside of cross-culturality.*

**Keywords :** *tale, cycle, cultural identities, cross-culturality, fable.*

### Introduction

Le dialogue des cultures passe, inexorablement, par le renoncement aux conflits entre les hommes et la préservation des valeurs identitaires. Ce rendez-vous de l'universel, du donner et du recevoir entretient, considérablement, la grandeur de l'Homme. Cette grandeur montrera, qu'en dépit des différences de race, de langue, d'espace et de temps, une voie peut être découverte pour une identité, une analogie ou une simple correspondance des œuvres de l'esprit. À ce titre, le critique peut comparer des thèmes, des structures ou d'autres phénomènes pour une mise en évidence des caractères communs, des différences pour, éventuellement, en dégager des significations, des idéologies.

La présente réflexion s'inscrit ainsi, dans le vaste champ de la littérature morale. Elle prend en compte un conte traditionnel ivoirien de la pédagogie de la peur, un texte inédit et une fable lafontainienne, deux genres apparemment distincts, mais au dénominateur commun : moraliser l'auditoire. L'examen de ces récits tant éloignés l'un de l'autre dans l'espace et dans le temps débouchera sur un constat majeur : la découverte des identités culturelles aux deux aires géographiques. Il faut, d'emblée, relever l'analogie des textes, dont une profonde analyse peut ressortir des différences structurelles, mais d'une thématique commune. L'analyse consiste, alors, à la description et à la confrontation des systèmes de relations et des modèles de conduites des univers mis en présence : la Côte d'Ivoire traditionnelle et la France à l'Âge classique. L'étude devra aboutir conséquemment à la saisie de l'idéologie propre à chaque espace des récits convoqués.

De ce fait, la démarche argumentative qui, dans son ensemble, fonctionnera sous le prisme des travaux de quelques théoriciens du

structuralisme, se fera à la lumière de la sémiotique des personnages<sup>1</sup>, en vue d'abord, de saisir la construction des récits, pour, ensuite, appréhender leur portée significative, par le biais de leur charge idéologique narrative.

## I. Étude structurale du texte

L'approche structuraliste et linguistique a intéressé plusieurs chercheurs<sup>2</sup>, à propos du texte narratif. Vladimir Propp fut l'un des premiers critiques à axer ses travaux sur le conte, récit articulant le social, le culturel et l'individuel. À sa suite, Claude Bremond, s'inspirant des recherches de Propp (1970), établit une grammaire du récit. Dans son article « La Logique des possibles narratifs » (Bremond 1973), il regroupe les fonctions de Propp en un petit nombre de séquences narratives, comme le jeu de Meccano. Bremond dégage ainsi trois instances narratives :

- l'ouverture de l'action ou situation initiale;
- le passage à l'acte montre le personnage principal en pleine situation ou l'intrigue;
- l'aboutissement de l'action ou situation finale.

À partir des concepts de l'analyse structurale du récit élaborés par ce dernier, nous schématiserons les textes à étudier, afin de mieux cerner leur organisation interne et leur finalité. La structure textuelle est, en effet, importante, en raison des intérêts sociaux qu'elle cristallise, selon Pierre Zima (1980 : 25). Mais auparavant, des éclaircissements sont nécessaires, quant au choix de ces contes.

### 1.1 Le conte oral traditionnel ivoirien

La définition du conte oral traditionnel ivoirien, à l'instar du conte oral africain, constitue un véritable « remue-méninge ». Il n'est pas aisé, en effet, si l'on est habité par la rigueur, de trouver au conte une définition définitive et acceptée de tous. Deux obstacles majeurs rendent difficiles le travail des chercheurs. Dans un premier temps, la difficulté réside, en Afrique, dans la ressemblance du conte avec un certain nombre de genres oraux, en raison des liens d'apparenté étrange. Il s'agit, entre autres, de la légende, du mythe et de l'épopée. Françoise Estienne souligne le problème en ces mots :

Selon Gillig, contes, récits mythiques, fables et légendes ont en commun de constituer un récit écrit ou parlé dans lequel la plupart des personnages possèdent une nature à la

<sup>1</sup> Les précurseurs de cette théorie sont Algirdas Julien Greimas (*Du sens : essais sémiotiques du texte*), Gérard Genette (*Nouveau discours du récit*), Roland Barthes (*L'Aventure sémiotique*) et Tzvetan Todorov (*Poétique de la prose*). Pour eux, c'est à partir de la structure textuelle que se dégage le sens d'une œuvre littéraire.

<sup>2</sup> Ceux issus de l'Ecole française : Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Jean Michel Adam, Tzvetan Todorov, Gérard Genette et les formalistes russes : Vladimir Propp, Tomachevski, Roman Jakobson, Tynianov.

fois humaine et surhumaine, agissant sur des événements ou un environnement à la fois réels et surréels (Estienne 2004 : 312).

Les frontières entre eux sont théoriquement reconnaissables, mais dans la pratique une confusion y règne et rend le tracé des cloisons difficiles, voire impossible, comme l'affirme Senghor : « Mais ce n'est que simplification grossière. Il n'y a en Afrique noire, ni douaniers, ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontières. » (Diop 1958 : 7).

Ce propos de l'académicien noir débouche sur un second aspect difficile. Les genres oraux narratifs, dans chaque société, diffèrent. Même si certaines d'entre elles partagent parfois des genres identiques, nombreux sont ceux qui sont spécifiques à chaque peuple. Le conte fleurit sur un espace, et porte la vision du peuple géniteur ; ce que la réflexion de René Luneau justifie en ces termes : « Le conte est indissociable de son environnement culturel : il ne peut pas être lu en dehors du contexte et du milieu où il a pris racine » (Luneau : 13).

Le conte africain, voire ivoirien, se situe au carrefour de tous les arts. Cette caractéristique fait sa richesse et complexifie sa définition. Convoquant au même titre que la fable un large éventail de personnages, le conte oral traditionnel ivoirien se démarque, cependant, de la fable occidentale, par la symbolique du héros et de ses deutéragonistes dont le choix n'est pas fortuit. Ils répondent, en effet, à des considérations ethnologique, culturelle, ethnique ou philosophique, voire à une certaine vision du monde et des choses. Dans ce sens, Jean Cauvin affirme : « Au niveau narratif, chaque actant a sa place et sa fonction dans l'armature du récit [...]. Ces actants apparaissent selon un code précis, dépendant à la fois des habitudes culturelles et de la dynamique narrative du conte » (1980 : 17).

Comment se présente la fable à l'Âge classique ?

## 1.2 La fable lafontainienne

La fable est un genre proche du conte. Selon le Dictionnaire *Le Robert*, la fable est un récit en prose ou en vers dans lequel on exprime une vérité sous le voile de quelque fiction. Mais le dictionnaire des *Littératures* en donne une définition légèrement différente de la première. Selon elle,

La fable est un court récit écrit plutôt en vers qu'en prose et ayant un but didactique (qui cherche à instruire). Elle se caractérise généralement par l'usage d'une symbolique animale ou avec des personnages fictifs, des dialogues vifs, et des ressorts comiques. La morale est soit à extraire de l'implicite du texte, soit exprimée à la fin ou, plus rarement, au début du texte. On peut la comparer à un apologue: tous deux sont des récits brefs et plaisants, à visée didactique (*Dictionnaire des Littératures*, Paris, Larousse, 1985, p. 550, sous la direction de Jacques Demougin).

La fable se définit ainsi comme le conte, mais à la seule différence que celle-ci est directe, avec un but didactique ou satirique affiché. Frédérique

Leichter la définit, comme un « récit bref, mettant en scène des animaux le plus souvent, mais aussi des hommes, des dieux, des végétaux ou des objets, et comportant une moralité exprimée plus ou moins longuement » (1997 : 14). La présence de cette moralité, placée soit à la fin (comme chez Esope), soit au début (comme chez Phèdre), distingue la fable du conte.

Chez La Fontaine, la fable en vient démesurément à se mêler de morale, de politique, de sciences, de religion et de diverses passions humaines. L'inspiration du poète-conteur, marquée par une diversité fructueuse, a donné à la fable traditionnelle d'innombrables variations (Dandrey 1991 : 77), provoquant du coup une coloration singulière à sa morale.

Ce qui démarque La Fontaine des fables ésopiques : récit et moralité se [con] fondent, fusionnant ainsi en une leçon de sagesse supérieure. Le poète-conteur propose un art de vivre (Dandrey 1995 : 121). Le génie du fabuliste classique, par rapport aux modèles dont il se réclame et comparativement aux fabulistes de son temps, aura été de dynamiser la dialectique fable / moralité, d'utiliser cette contradiction pour créer un genre nouveau. Ecrire consiste donc pour lui, non seulement à traduire et à recueillir une matière héritée du passé, mais aussi à chercher la meilleure version, à lui donner une forme élégante et cohérente. Cette volonté de construire avec art est solidaire d'une intention d'instruire et, surtout, de diriger la conduite, comme le conte ivoirien.

Ainsi, les récits choisis portent-ils en leur sein la même destinée et épousent des intentions identiques. Ludique, éducatif, pédagogique, didactique, linguistique, initiatique, affectif, thérapeutique, moralisateur, cathartique, social etc., voilà quelques-uns des adjectifs généralement employés pour faire part de l'exceptionnelle et indéniable valeur formatrice du conte oral traditionnel ivoirien, dont quelques fonctions (ludique et didactique) caractérisent la fable lafontainienne. Leur choix n'est donc pas fortuit, leur élection provient de la dimension satirique. Analysons leur architecture structurale.

### **1.3 Analyse structurale**

*La Fille rebelle et le cadavre* et *La Fille* présentent le même schéma séquentiel, et peuvent se placer parmi les contes ayant une analogie dont une profonde analyse peut ressortir les différences. Avant de procéder à leur étude, il est tout à fait logique de les résumer.

Le récit ivoirien met en scène Nan Kôgnon, une jeune fille nubile qui refuse tous les prétendants, en raison des critères fantaisistes de son choix (un époux sans cicatrice). Au bout du compte, elle finit par épouser un cadavre (la mort) qui lui impose des épreuves. Prisonnière de ce mari atypique, elle est délivrée par N'Gassélet, le plus grand chasseur de la région, auparavant éconduit. Assagie, elle l'épouse et est comblée par de nombreux enfants.

Le conte français expose la fille dédaigneuse souffrant de sa fierté et de la haute estime de soi qui, progressivement et au fil du temps, refuse tout

prétendant sous prétexte d'une situation sociale peu reluisante, car opposée aux critères cruciaux de la Préciosité. Décrédibilisée et déstabilisée par la vieillesse et n'ayant pas eu de satisfaction pour l'honnête homme, elle finit dans les bras d'un malotru<sup>1</sup>, l'antithèse du mari idéal.

Les deux textes traitent d'un thème commun : celui du mariage de la fille difficile. Pour une question d'opérationnalisation, l'analyse structurale épouse une démarche tripartite.

### 1.3.1. La situation initiale

À ce niveau (l'introduction), les deux récits présentent dans leurs structures respectives la fonction MANQUE dans le sens paulmien<sup>2</sup> : le désir d'un époux idéal. Le but des héroïnes est clairement manifesté. Dans l'espace ivoirien, Nan Kôgnon cherche un mari sans cicatrices, un critère pratiquement inexistant et introuvable dans cette société rurale et agricole. Tel homme est quasiment hors du commun des mortels, car toute personne porte dès sa naissance une cicatrice originelle, celle du nombril, le cordon ombilical. L'héroïne française se décline socialement quant à ses critères. Les vers 3, 6 et 7 offrent au lecteur une description de ce mari : « Jeune, bien fait et beau, d'agréable manière. Qu'il eût du bien, de la naissance, / De l'esprit, enfin tout » (voir Annexes). Dans les deux textes, les critères de sélection et d'élection relèvent de l'impossible, voire de l'inadmissible : qui pourrait répondre et correspondre à ces conditions (un mari sans cicatrices et un autre qui possède tout) ? Les ressemblances se notent d'une part et d'autre dans la fonction MANQUE, mais elles sont différemment traitées par les auteurs dans les intrigues.

### 1.3.2. L'intrigue

Toute l'action dans les deux textes est centrée sur le refus catégorique des prétendants. Les deux filles nubiles affichent leur dédain en éconduisant *ipso facto* tous les soupirants. Si leur conduite constitue le point de ressemblance chez les deux conteurs, la progression de l'intrigue en est l'angle de dissemblance. La narration constitue, en effet, la divergence. Le conte ivoirien ne présente pas la succession des prétendants. Fofana Gnadjo, la conteuse,

<sup>1</sup> Selon *Le Dictionnaire de l'Académie française* de l'époque, le terme désigne une injure et un mépris ; il s'agit d'une personne misérable, maussade, mal faite, mal bâtie de classe sociale peu importante. Ce mot est attribué aussi bien à l'homme sans esprit, peu éduqué, qu'à l'homme au physique ingrat, et qui porte également une connotation sociale (un malotru n'est pas un homme de la haute société).

<sup>2</sup> Denise Paulme est une africaniste qui s'est intéressée à la classification structurelle des contes africains. Dans son ouvrage *La Mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, elle dégage, en fonction du parcours narratif du héros, (son évolution psychosociale) sept types de situations. Ce sont : les situations ascendante, descendante, cyclique ascendante, cyclique descendante, en miroir, en sablier et complexe. Tous ces types de contes obéissent ainsi, soit à la forme simple (ascendante et descendante), soit à celle composée. Par conséquent, pour ce chercheur, le héros part toujours d'une situation initiale pour aboutir à une situation finale.

n'étale pas le refus sur un long temps : « Nan Kôgnon refusait tous ceux qui lui demandaient sa main », contrairement à La Fontaine qui montre la durée progressive de l'action dans le but d'insister particulièrement sur le dédain symptomatique de son héroïne : « Il vint des partis d'importance. / Après les bons partis, les médiocres gens / Vinrent se mettre sur les rangs. / La belle se sut gré de tous ces sentiments. »

Le fabuliste présente une longue situation d'attente, au point d'assister à la valse des années qui déteignent sur son personnage : « L'âge la fit déchoir : adieu les amants ». Un certain temps (impossible à déterminer) s'écoule entre les « médiocres gens » et cette déchéance. Le récit présente une structure chronologique par la présence de l'adverbe « après » qui marque les étapes successives de l'action et le saut temporel. La Fille ne trouvera plus de mari, en raison de son physique avachi. Le destin du personnage ivoirien est pathétique : « Elle maigrissait et elle était malheureuse. » Celui de la fille dans la fable est tragique, même si un fond comique s'y dégage. L'on peut, en effet, rire de ses mésaventures ou de ses infortunes. Les deux contes appartiennent au cycle de la jeune fille difficile, avec des variantes identifiables dans le tissu de l'intrigue. Le récit ivoirien comporte la séquence du séjour de l'héroïne dans la demeure du cadavre. Cet épisode constitue dans le texte une corvée s'apparentant à une épreuve d'initiation : « "Tu n'iras nulle part. Tu m'as choisi, alors c'est ici que tu vivras. Fais bouillir de l'eau pour la verser dans le creux de ma tête ". C'était là, la tâche quotidienne de Nan Kôgnon. » Chez La Fontaine, il n'y a pas d'épreuve initiatique, mais le temps (la succession des années) finit par assagrir la dédaigneuse qui, finalement, épouse *in extremis* un goujat arborant un mufler. Une autre divergence entre les textes est située au niveau du secours porté à Nan Kôgnon, par le chasseur. La présence de ce dernier constitue, en effet, une dissemblance d'avec la fable. Bien que les deux textes offrent une linéarité perceptible, leur point de démarcation se situe dans la narration des faits. Le conte ivoirien obéit à une structure quinaire (Konan 2012 : 104) :

1. La déconfiture morale : volte-face de l'héroïne;
2. La dilution des lieux fictionnels : démonisation de l'ailleurs (espace vampirique);
3. La gestuelle de l'horrible : comportement suscitant la peur;
4. La mécanique du mystérieux traumatique : peur et introspection (descente en soi);
5. La normalisation : retour parmi les siens (acquisition de la sagesse).

La fable présente, quant à elle, un scénario ternaire déroulé suivant ces séquences :

1. Le refus systématique : déconsidération des prétendants sous fond de mépris et de dédain;
2. L'emprise du poids de l'âge : anxiété et désespoir;

3. Le retour au pragmatisme (période de l'assagissement ou l'auto-persuasion) : choix d'un mari inapproprié.

Les deux contes divergent de par leurs structures narratives. Cependant, ils présentent des dénouements presque similaires.

### 1.3.3. Le dénouement

Les récits regorgent pratiquement de similitudes dans leur finalité, à savoir le choix du mari circonstanciel et repoussé auparavant. Cependant, l'héroïne ivoirienne contracte deux alliances matrimoniales avec un conjoint surnaturel et un autre issu du monde réel. Ce qui l'oppose à son homologue de l'espace français qui fonde son foyer avec un seul homme. La ressemblance se situe au niveau du choix de l'époux inconvenant dans les deux textes et du *happy end*, le dénouement heureux : « Nan Kôgnon devint l'épouse du grand chasseur de chez nous, elle fit de beaux enfants à la fois travailleurs et humbles » et la fille de la fable aux vers 42-43 : « Se trouvant à la fin tout aise et tout heureuse / De rencontrer un malotru. »

L'allusion faite sur les caractéristiques morales des enfants du personnage féminin ivoirien est porteuse de signification, notamment le mot « humilité »<sup>1</sup>. En effet, cette précision montre l'importance de ces deux valeurs (le courage et l'humilité) qui s'inscrivent aux frontispices de la société africaine, en particulier et de l'humanité, en général. Les deux filles ont affiché leur orgueil, et cela pour quelles raisons ? Une réponse à cette question est possible dans l'esquisse de quelques traits des héroïnes.

## II. Étude des personnages

Les contes issus du cycle de la jeune fille difficile mettent majoritairement en scène un personnage féminin de physique très agréable, affichant considérablement une beauté extraordinaire répondant en écho favorable au mari souhaité. Il est question d'une fille particulière, atypique, qui polarise le regard masculin. Stratégiquement, le conteur suscite le désir de l'homme de la posséder. Du coup, elle devient l'épicentre, le point névralgique de son milieu. Son rôle est d'attiser et d'attirer de tous les coins les soupirants.

Cependant, à son attrait physique irrésistible, s'oppose sa monstruosité morale. Pour plus d'informations, découvrons les deux héroïnes. Une étude systématique du personnage ne sera pas menée, mais quelques traits respectifs seront dégagés.

### 2.1 Nan Kôgnon

La particularité qui se dégage du conte ivoirien est la présence de l'onomastique. Les protagonistes ont un nom, excepté le premier époux. Dans

<sup>1</sup> Selon Mikhaïl Bakhtine, « Le mot est toujours chargé d'un contenu ou d'un sens idéologique ou événementiel », cf : *Le Marxisme et la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 103.



l'univers réel<sup>1</sup> de la conteuse Fofana Gnadjo, ces noms ont une signification. Celle-ci a un certain impact sur la vie de l'individu tant physiquement que moralement, ce qui concentre notre analyse sur deux aspects.

## **2.2 Description physique**

Nan Kôgnon signifie en langue djimini, « belle fille », mais aussi « femme mariée ». Le préfixe « nan » renvoie à « maman ». La première phrase du récit met en évidence la beauté du personnage : « Il était une fois une très belle fille, elle s'appelait Nan Kôgnon. » L'adverbe d'intensité accolé à l'adjectif qualificatif avec le rôle d'épithète, « très belle », insiste et révèle singulièrement ce beau visage. Ce portrait avenant de l'héroïne supprime implicitement celui des autres filles du village. Déjà, la conteuse dans l'incipit plante le décor. L'appellation « maman » de la jeune fille a une conséquence insidieuse sur son comportement. Généralement, en milieu africain et en Côte d'Ivoire en particulier, cela renvoie à « petite maman », expression traduisant l'affection. Du coup, Nan Kôgnon est un enfant choyé, exempt de reproches à l'égard de tout acte répréhensible. Cette situation et cette atmosphère familiale influent sur son agir. Elles justifient, en effet, la manifestation de ses excentricités, vu qu'elle se permet un libertinage pathologique vis-à-vis de ses parents et des membres de la communauté. Elle se croit au-dessus des contraintes sociales et affiche une grande désinvolture envers les membres de sa société. De là, se dessine un portrait moral qu'il convient d'esquisser.

### **2.2.1 Description psychologique**

À première vue, Nan Kôgnon est une fille difficile, irrévérencieuse. Ce caractère est mis en relief par le coordonatif d'opposition « mais » en début de la deuxième phrase. Ce joncteur fonctionne comme un couperet ayant pour rôle la création d'un contraste entre la grande beauté de la fille et son comportement : un physique agréable à admirer en contradiction à une laideur morale. La conteuse ne souligne pas nettement la fierté et l'orgueil de son personnage féminin, mais le fait de décider seule et exclusivement du choix d'un époux sans le consentement parental, témoigne d'un comportement irrespectueux. En plus, le critère sélectif émane, de sa part, d'une fierté enivrante. Son orgueil la pousse à refuser tous les prétendants, comme souligné dans les phrases de l'incipit.

Nan Kôgnon est une fille fantasque qui fait tout à sa tête, minée par des caprices indescriptibles, l'entraînant dans un monde marginal, puisque jugeant celui de la communauté aux antipodes de ses valeurs. En effet, n'ayant pas eu de satisfaction au sein de sa société, elle mène une vie excentrée, dans l'attente d'un espoir qui viendrait la délivrer : « Nan Kôgnon se trouvait à l'entrée du

---

<sup>1</sup> La région dont est issue l'auteure est peuplée par l'ethnie Djimini et une autre minoritaire, les Mangoro. L'attribution des noms et prénoms n'est pas le fruit du hasard, mais répond à des circonstances événementielles. Cela est dû à leurs croyances animistes.

village. » La quête d'un amour tant désiré justifie son attitude. Elle est dans l'attente à l'image de la belle ou bois dormant, à telle enseigne d'être obnubilée par ce désir, qui la plonge, sans doute, dans un total désintéressement.

Le conte souligne le caractère désobéissant, orgueilleux et autoritaire de l'héroïne : « " voici l'homme de ma vie [...] mon mari est arrivé." Aussitôt, elle exigea que soit célébré le mariage. » Cet extrait montre que toute la famille n'agit que selon la volonté de Nan Kôgnon. Son autorité éclipse celle de ses parents qui s'emmurent, implicitement, dans un total mutisme à cause du comportement acariâtre de leur fille. La perte de l'autorité parentale ne s'observe pas chez le personnage de La Fontaine, en dépit de quelques traits de ressemblances.

### 2.3 La Fille

Le personnage de La Fontaine ne possède pas de nom, contrairement à celui de Fofana Gnadjo. Ce fait se justifie par la distance prise par le fabuliste, pour ne pas créer de familiarité, car le nom, dit-on, favorise le rapprochement, la connaissance. En effet, dans *Perceval ou la quête du Graal*, Chrétien de Troyes écrit au vers 526 : « Car par le nom conoist en l'om / On connaît l'Homme à son nom. » Par ailleurs, Marina Yaguello souligne également l'importance du nom :

Nommer revient à catégoriser, à organiser le monde. Les mots ont un pouvoir conceptualisant : le mot crée le concept tout autant que le concept appelle le mot. Une nouvelle activité, une nouvelle idée, une nouvelle réalité appelle une dénomination qui leur confère une existence (1981 : 92).

La Fontaine, conscient de son intention de porter une critique railleuse de son héroïne, refuse de créer un lien sympathique avec celle-ci. Il nie son existence, raison pour laquelle dans l'incipit du récit, il utilise l'adjectif indéfini « Certaine fille », pour marquer sa désapprobation et son désarroi, en dépit de sa classe sociale (une précieuse). Il dresse, néanmoins, un portrait haut en couleur.

#### 2.3.1 Description physique

Le personnage féminin de La Fontaine affiche un physique agréable, elle jouit d'une grande beauté, mise en relief par la périphrase « la belle », aux vers 10 et 26, utilisée deux fois, ce qui justifie ce joli faciès. Mais hélas, avec le temps, sa beauté décline. Elle subit le poids de la vieillesse, signalée par l'expression « puis ses traits choquer et déplaire ». De plus, le poète-conteur insiste sur sa laideur par la personnification du miroir qui lui dit « Prenez vite un mari. » et par la métaphore « les ruines du visage ».

La Fontaine présente ainsi la ruine finale de son personnage : les « ruines du visage » de la Fille sont comparées à celles d'une maison : elle perd tout caractère féminin, et tout caractère humain, pour devenir une chose parmi d'autres. Elle s'est délabrée : tous les aspects du vieillissement évoqués par le

fabuliste soulignent cet état de délabrement qui caractérise, à présent, la Fille. Cette déchéance physique va de pair avec sa psychologie.

### 2.3.2 Description psychologique

Les traits de caractère de la Fille de la fable se résument en un tryptique semblable à celui de l'héroïne du conte ivoirien. En effet, les défauts qui plombent son comportement sont : la fierté, l'exigence et l'orgueil.

Dès le premier vers, elle est qualifiée « d'un peu trop fière », elle veut un époux correspondant aux critères suivants : « jeune », « bien fait et beau », « d'agréable manière ». L'accumulation d'adjectifs et de noms mélioratifs souligne son caractère exigeant et pointilleux. Ce dernier trait psychologique est révélé par la césure au vers 4 « Point froid et point jaloux: notez ces deux points-ci. » Les vers 11 et 12 : « Quoi ? moi ! quoi ? ces gens-là ! » et des exclamations « À moi les proposer ! » montrent son orgueil. Les questions rhétoriques du vers 11 et le vers 13, « Voyez un peu la belle espèce ! », insistent sur sa haute estime de soi et son sentiment de supériorité. Elle se croit supérieure, donc il est inadmissible pour elle qu'on lui présente ces personnes. La Fontaine peint une véritable pimbêche impertinente et prétentieuse.

Dans les deux contes, les ressemblances sont troublantes, car les personnages ont le même caractère, la structure des récits aussi est presque semblable. Les deux filles passent d'une beauté sublime à une laideur physique épouvantable. Elles ont perdu de leur superbe. Nan Kôgnon « maigrissait et elle était malheureuse ». L'héroïne du fabuliste passe de l'image de la « belle » vue par elle-même supérieure et grande, à la vieille décrépète objectivement rejetée par les hommes. La vieillesse décrédibilise la précieuse aux yeux du monde, car elle lui enlève la beauté, d'où les termes « choquer » et « déplaire ».

Les détails physiques donnés par La Fontaine permettent le dévoiement de la précieuse par la présence de la comparaison du mot « ruine ». L'inconstance dans ses principes permet également de réduire à néant ses ambitions, car devenue vieille, elle change brusquement d'avis et choisit le pragmatisme : « Sa préciosité changea lors de langage. »

Les différences notables observées d'une part et d'autre se situent au niveau des alliances. Nan Kôgnon contracte deux mariages avec deux hommes différents : un cadavre et un chasseur, donc un mort et un vivant. Le premier est impitoyable et le second bon et serviable. Pourquoi ce cliché antithétique ? La réponse sera donnée dans la troisième partie de l'étude.

Pour l'époux de la Fille du fabuliste, aucune précision de son portrait moral n'est donnée, excepté son physique et sa condition sociale, opposés à tous les codes de la Préciosité. En effet, le « malotru » apparaît comme l'antithèse au portrait de l'honnête homme dressé dans l'introduction, ce qui nous place face à une contradiction comique et satirique. Sur une note de tonalité différente (dramatique et comique), les récits présentent des visions divergentes.

### III. Portée significative des récits

Le conte est particulièrement le miroir de la société. Il souligne les mentalités, révèle les croyances et valorise certaines conduites tout en blâmant d'autres. Ce genre littéraire expose des situations difficiles, et, en même temps, propose des solutions. C'est un cours à la fois théorique et pratique que la société, par le truchement des personnages, donne à ses membres. Il s'agit d'un véritable cours d'éducation morale. Sur ce point, les contes africains et européens, essentiellement, divergent dans leurs finalités.

À partir de la même structure, le conteur, en fonction du message à délivrer, peut improviser librement des milliers de contes. Son art réside dans la façon d'actualiser la tradition, de s'adapter à son public et à ses besoins. Cependant, ce qu'il faut retenir est que le milieu colore le conte et lui donne une teinte spécifique, selon l'orientation idéologique du récit subsumée à la vision de l'auteur. Quelles sont celles des conteurs mis en présence dans cette étude ? Quelles charges idéologiques portent les textes analysés ? Ce sous-point de la réflexion tournera autour de deux aspects.

#### 3.1 Le mariage

Le mariage est traité ici dans le sens négatif, en dépit des similitudes. À partir des ressemblances à propos de ce thème, peut-on se faire une idée de ce qu'Africains (Ivoiriens) et Européens (Français) pensent de cette institution à travers les récits analysés ? Les points de convergences considérables et réelles entre les héroïnes issues de milieux culturellement, socialement, géographiquement différents suscitent des interrogations. Sommes-nous confrontés à des contaminations, des influences, des emprunts ? Est-ce une simple question de coïncidences accidentelles ? De polygénèse ?

Le thème du mariage, différemment abordé, offre une vision similaire, à propos du statut de la femme, dans les aires géographiques en présence. Il situe également la conception du mariage dans la société traditionnelle ivoirienne et dans celle de la France au XVII<sup>ème</sup> siècle.

En Afrique noire et, partant, dans la Côte d'Ivoire traditionnelle, tout comme dans la société française de l'Âge classique, la femme occupe la seconde place. Elle est reléguée au rôle d'épouse et de mère, et toujours maintenue sous l'autorité de l'homme. Le détenteur du beau sexe refuse, dans l'espace ivoirien le rôle passif, et dans l'univers français, on l'observe à partir de sa résistance à l'enfermement. Dans la société traditionnelle, la femme est soumise au diktat de l'homme, elle est son vassal. Ce dernier l'assujettit, en raison de l'atmosphère patriarcale, patrilinéaire et virilocale dans laquelle elle s'y trouve.

La structuration symbolique des rapports sexuels emprisonne la femme à tout point de vue. Celle-ci, bien que soumise, éprouve, quelquefois, le désir d'une quête identitaire. Nan Kôgnon, en décidant de choisir son époux,

manifeste ouvertement ce désir, celui de s'affranchir de la tutelle masculine. Cette décision va évidemment à l'encontre de la conception que l'univers traditionnel africain, voire ivoirien a de la femme, d'une part, et, d'autre part, de ce qu'elle souhaiterait comme modèle de comportement féminin.

Dans la société française de l'époque de Louis XIV de 1638 à 1715, les femmes ne jouissent pas exclusivement de tous leurs droits. En effet, tout en étant libérées, ces dernières ne participent pas encore activement à la vie politique et économique. Elles commencent, cependant, à s'exprimer librement avec la création des *Salons*, réunion de grands esprits dans des maisons privées. Dans ces espaces littéraires, on accorde une importance croissante aux opinions et aux idées féminines. Les femmes parviennent ainsi à se grouper autour d'une notion, la Préciosité. Les précieuses, en profitant de ce mouvement général, ont porté leurs revendications dans des domaines pointilleux comme le mariage. Leurs audaces allèrent jusqu'à mettre en doute la valeur de cette institution, et battre en brèche l'autorité parentale et celle du mari. Ce sont elles qui ont suggéré le mariage à l'essai, c'est-à-dire instaurer un contrat et en restreindre sa durée, envisager le divorce et la limitation des naissances.

Ce courant de pensée a permis de rétablir une certaine notoriété du sexe féminin, de donner un éclat sans précédent à cette poussée féministe par des revendications sur le droit à la science, à la liberté et à la dignité. Ces idées d'affirmation de soi effleurent l'esprit et la pensée de la Fille de la fable lafontainienne. Ses grandes ambitions appartiennent aux clichés de l'époque et de la reconnaissance sociale. Le goût personnel emblématisé par les critères physiques et la beauté de l'homme idéalisé : « jeune, bien fait et beau » correspond également à un critère social, celui de l'honnête homme d'agréable compagnie autant par l'esprit que par le physique. Tous ces traits physiques conviennent aux goûts de la Préciosité. Les critères sélectifs permettent d'établir une hiérarchie sociale.

La quête identitaire des héroïnes s'inscrit dans l'affirmation de leur féminisme. Pour elles, le mariage arrangé ou mariage par consentement parental est une offense à leur dignité de femme, car empêchant tout désir d'indépendance et d'épanouissement personnel. L'union voulue est le mariage par convenance. Ce souhait est inadmissible et irréalisable dans l'univers ivoirien, mais permis chez les précieuses. Nan Kôgnon se désolidarise de sa communauté quant au choix du mari désiré. Le mariage n'est pas l'affaire exclusive d'une seule personne, mais des parents en particulier. Ayant donc désobéi aux règles de l'idéologie villageoise, Nan Kôgnon est châtiée, car s'étant alliée à un cadavre (un monstre). À ce sujet, Konan Yao Lambert écrit : « L'union du monstre contractée avec l'héroïne apparaît comme une sanction, aboutissement ontologique de la malédiction proférée sur l'enfant désobéissant » (2012 : 101). Il est interdit de s'allier à un inconnu, comme le signifie Veronyka Görög Karady : « Dans les sociétés traditionnelles, ceux qui

viennent de trop loin, dont on ne connaît ni la patrie, ni les mœurs, sont à écarter avec vigueur. Autant se marier avec les animaux » (1997 : 83). Une pareille alliance est qualifiée de « mariage sauvage », non officialisé par la communauté. Le châtement réservé à la contrevenante est la sanction à la mesure de ce mariage clandestin. Nan Kôgnon a payé lourdement de sa méprise. Le monstre en la personne du cadavre n'a pas été tendre à son égard : « Elle maigrissait et elle était malheureuse. » Elle chantait pour noyer sa souffrance et trouver du réconfort.

Si l'héroïne de Fofana Gnadjo a eu ce destin, celle de La Fontaine a connu les angoisses de finir vieille fille, esseulée et rejetée par la société, comme revanche au dédain manifesté à l'endroit des soupirants. Elle se montra intraitable selon les codes de sa classe de précieuse : « C'étoit tout, car les précieuses / Font dessus tout les dédaigneuses. » En effet, les précieuses se réfèrent à l'amour courtois du Moyen Âge, à l'amour chaste et pur, aux grands sentiments chevaleresques. Le mariage est pour elles une infamie<sup>1</sup>. Elles s'estiment alors d'un trop haut prix pour ne pas faire fi du mariage. Le personnage principal de Molière, dans *Les Précieuses ridicules*, en témoigne : « Pour moi, tout ce que puis vous dire, c'est que je trouve le mariage une chose tout à fait choquante » (Molière 2012 : livre audio).

Les précieuses déplorent le sort de la jeune fille mariée sans amour<sup>2</sup>. Elles revendiquent la liberté du choix de leur partenaire, s'attaquant ainsi, à ce que l'on appellera au XX<sup>e</sup> siècle la société phallocratique. Seul serait admissible un mariage dont les cœurs seraient emplis d'un amour basé sur la convenance, comme le manifeste dans la fable la Fille dans les sept premiers vers.

Ces héroïnes écervelées ont essuyé la désapprobation de leur créateur respectif, car ayant manifesté leur volonté de s'affranchir, leur féminisme. Dans l'espace ivoirien, l'auteure confie l'éducation de son personnage à un revenant qui restaure l'autorité parentale bafouée. Cet habitant de l'au-delà se voit attribuer cette mission éducative, en raison du lien étroit qui existe entre le monde visible et l'univers invisible. Leur coexistence est justifiée par le point de vue d'Etienne Leroy : « En Afrique, nous sommes dans des sociétés qui ne considèrent pas qu'il y a une frontière entre le monde visible et le monde invisible qui, l'un comme l'autre, participent du monde réel » (1999 : 241). L'intrusion du monde des défunts fait baigner le conte ivoirien dans le

<sup>1</sup> Molière les a dépeintes dans sa pièce *Les Précieuses ridicules*. Dans *Le Misanthrope*, le personnage de Célimène, également, est assez proche de la précieuse, de même que Roxane, dans *Le Cyrano de Bergerac* de Rostand.

<sup>2</sup> Madeleine de Scudéry manifeste une rébellion pour la condition féminine. Elle s'illustre fortement dans la Préciosité, mouvement de défense contre la rudesse des mœurs et du langage, plus profondément une réaction des femmes contre la servitude à elles imposée, par les lois, les règles, les usages, les coutumes. La Préciosité, c'est la révolte des femmes, à l'image de Madame de Clèves, la précieuse idéale, la mal mariée sur qui l'amour fond trop tard. Les précieuses mettent en question le mariage. Elles préconisent un code de conduite qui vise le raffinement du goût et des mœurs, et, surtout, le sexisme Cf : Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Éd. Hatier, 1678, Rééd. Flammarion, 1996, p. 120.

merveilleux, le différenciant de la fable et modifiant, du coup, l'itinéraire de la satire déployée dans les deux textes. Certes, les deux conteurs font la satire des défauts des héroïnes, mais les cibles divergent. Le récit ivoirien fustige la désobéissance, tandis que La Fontaine met l'accent sur les excentricités d'une précieuse maniérée. Cependant, les ressemblances résident dans les identités culturelles remarquables. Les deux personnages évoluent dans un univers qui fonctionne sous le joug de la puissance masculine. Ils ont manifesté, dans cet environnement phallocratique, leur féminisme<sup>1</sup>. Comment peut-on alors justifier leurs comportements similaires en dépit de leurs univers différents ? La réponse se trouve dans le fait qu'avant d'être nationales, les idées sont simplement et avant tout humaines. D'où leur manifestation d'une part et de l'autre de la Méditerranée. Cela justifie le même défaut stigmatisé, l'orgueil.

### 3.2 L'orgueil

Les récits analysés mettent l'accent, d'un texte à l'autre, sur l'orgueil de deux jeunes filles nubiles difficiles. Le texte ivoirien présente Nan Kôgnon, une écervelée et la fable, la Fille, qui de par sa position sociale, c'est-à-dire une aristocrate ou une bourgeoise, suit la mode de la Préciosité. La conteuse fait la satire de l'orgueil, catalyseur de la désobéissance de son héroïne qui, dès le départ, présente une image dépréciative de la mère. En effet, dans la société traditionnelle africaine, et, partant, ivoirienne, l'image de la mère est reluisante, eu égard à ses nombreuses fonctions assumées pour la bonne marche communautaire, comme le témoigne Inmaculada Diaz Narbona:

La mère est censée réunir les vertus prônées par la communauté. Car le rôle que les femmes doivent assumer n'est pas seulement celui qui assurera la continuité de l'espèce (la procréation) mais aussi la continuité des normes et des valeurs sociales (2002 : 42).

Mais hélas, Nan Kôgnon qui devrait s'inscrire dans cette vision a désobéi. Elle s'est montrée en Sujet déséquilibrant, car disjointe de l'Objet désiré, facteur de déséquilibre du groupe. Le mari tant souhaité est une interdiction, parce que méconnu des siens ; un étranger dont les origines sont imprécises. Elle n'a pas respecté les principes de base de fonctionnement de sa société, affichant ainsi l'image renversée d'une bonne mère, en dépit de la signification de son nom (petite maman). Il fallait donc y remédier. La tâche fut confiée au cadavre qui devrait la rééduquer en lui enseignant les fonctions d'une mère. L'épilogue du

---

<sup>1</sup> Le féminisme est pour un grand nombre de personnes un mouvement de revendication, voire de révolte féminine. Les femmes, bien que reléguées aux tâches ménagères et à la procréation, écrivent régulièrement pour se différencier de l'image de mère et de pécheresse que le christianisme leur a imputée. À l'Âge classique, Madeleine de Scudéry en est une vive représentante. La force de son engagement, sa volonté et ses stratégies donnent des détails fort précieux de son époque et de son milieu social. L'imagerie féminine est négative au XVII<sup>e</sup> siècle, la femme responsable du péché originel sur terre est la proie et la conquête de l'homme.

récit montre que cette mission a été bien remplie : « elle fit de beaux enfants à la fois travailleurs et humbles. » Cette humilité qui, au départ lui a fait défaut, lui a été inculquée par son premier époux. À son tour, elle l'enseigne à ses enfants, en remplissant de la sorte sa fonction éducatrice, mise en relief par la réflexion d'Inmaculada Diaz Narbona : « Cette fonction éducatrice attribuée aux femmes est en étroite dépendance avec leur statut de mère, qui leur confère la responsabilité d'apprendre, aux enfants, la sagesse première et indispensable » (*ibid.*). La morale distillée par le conte ivoirien se fragmente en plusieurs leçons, assumant sa destinée, celle de former et de préparer l'esprit de l'enfant et de l'adolescent pour leur participation efficace et honnête à la vie de leur communauté. De cette manière, le récit analysé livre parfaitement une leçon de vie sociale à travers l'enseignement des conséquences de l'orgueil, la recommandation à la prudence en toute chose, car il est déconseillé de se fier aux apparences. L'une des leçons de morale, commune à la fable, est : *Ne soyons pas difficiles*.

La Fontaine se révèle en véritable moraliste<sup>1</sup>. Il donne un cours de philosophie de l'existence humaine, en insistant sur les exigences de la Nature. L'Homme, que ce soit au XVII<sup>ème</sup> siècle ou à l'époque actuelle, a tendance, en effet, à croire que le monde a été créé pour lui. Il s'en croit le maître, au point de ne savoir se contenter de ce qu'il a. Il veut toujours plus au péril de tout perdre, ignorant la leçon qui stipule : *En voulant trop gagner on risque de tout perdre*.

À la lumière de cette idée la moralité est plus claire, il faut savoir s'accommoder de ce qu'offre la Nature. La Fontaine recommande l'équilibre, la modération. Il faut savoir profiter des petits moments et des choses les plus petites qu'offre la vie quotidienne. En cela, la morale de La Fontaine est pragmatique (Zigui Koléa 2008 : 95).

La Fille refuse un certain nombre d'hommes : « Grâce à Dieu je passe les nuits / Sans chagrin, quoique en solitude. » vv. 24-25. Ce n'est pas seulement l'orgueil qui est exprimé ici, mais derrière pointe une autre forme d'orgueil, elle semble oublier qu'elle a un corps. Elle finit par être victime du « désir », une sorte de frustration physique, oubliant ainsi les exigences de la Nature. L'Homme ne se rend pas compte du passage du temps. Le fabuliste s'inspire de la philosophie de l'épicurisme : « Carpe diem / Retiens ou cueille le jour. » Il donne ainsi, au lecteur-spectateur, une leçon de sagesse sur la place de l'Homme dans la Nature, soumis à l'écoulement du temps, à la mort. Au total, la morale lafontanienne, comme l'affirme Konan Yao Lambert

S'enchant plus qu'elle ne s'indigne, ou se désespère à déceler et épingle les mille nuances de la turpitude humaine ; et elle le fait moins pour en guérir les esprits et les

---

<sup>1</sup> Un moraliste au XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas un professeur de vertu, mais un homme qui observe avec lucidité et pénétration les mœurs de ses contemporains, et tire de cette observation une série de réflexions sur les travers, les vices, les tendances de la nature humaine.



cœurs de leurs erreurs et de leurs fautes (« Cela fut et sera toujours », fable 14, livre septième), que pour établir une cartographie des âmes (2011 : 155).

Les leçons de cette topologie expérimentale constituent en quelque sorte les « maximes de La Fontaine », parallèles à celles de La Rochefoucauld, un autre moraliste d'envergure (Castarède 2004 : 81).

La fable analysée et l'ensemble des fables offrent une image de l'Homme peu exaltante, ce en quoi le poète-conteur est en accord avec l'ensemble de la littérature de l'époque (Brunel 2005), plutôt pessimiste et sceptique sur la nature humaine. Les récits examinés dénoncent les défauts humains, notamment l'orgueil qui déstructure l'harmonie sociale et empêche l'Homme d'être heureux par l'obstruction à l'accès de l'ataraxie, ferment d'un monde épris de paix. Les conteurs, de part et d'autre, livrent un message de sagesse et montrent, par la même occasion, que le récit oral est un catalyseur de l'interculturalité<sup>1</sup>.

## Conclusion

L'analyse des fonctions, des thèmes et des personnages des contes du corpus des deux aires géographiques, la Côte d'Ivoire traditionnelle et la France à l'Âge classique, a présenté des ressemblances permanentes et des différences. Ces identités culturelles remarquables soulèvent la question de l'histoire de l'humanité : les Hommes ont-ils eu, à un moment donné, la même sensibilité ? Le personnage de la jeune fille difficile, qu'il soit en Afrique ou en Europe ou ailleurs, possède les mêmes qualités, les mêmes défauts d'un milieu à un autre. Le cycle de cette héroïne est un archétype commun à tous les peuples. Ce qui fait Marie-Louise von Franz dire que « les contes appartenant à ce cycle semblent être un langage international quels que soient l'âge, la race ou la culture » (1980 : 39). Ce langage commun compris par tous les peuples explique, dès lors, les similitudes et renforce l'idée selon laquelle il n'y a pas de société sans contes ni de contes sans origines. Ainsi le récit oral (conte ou fable), qu'il soit Africain (Ivoirien) ou Européen (Français) est l'expression de l'imaginaire social, car ce genre peint toute une société avec sa civilisation.

Les identités culturelles remarquables relevées dans les deux textes confortent la dimension universelle du conte, genre optimiste et chaleureux, qui va son chemin emportant du passé, charriant du présent et prescrivant l'avenir d'un monde à un autre.

---

<sup>1</sup> L'interculturalité est un concept définissant à la fois un processus et un champ interactif où l'accent est mis sur les relations qui s'instaurent entre les personnes appartenant à des cultures différentes. Elle présente donc une dimension humaine et requiert le respect et l'acceptation de la diversité des Hommes. Cf : Gilles Verbunt, *La Société interculturelle*, Paris, Seuil, 2001 et Reine Al Sahyouni Bou Fadel, « L'interopérabilité culturelle et l'interculturalité », in *Communication*, vol. 34/ 1, 2016, Université Bordeaux Montaigne.

## Bibliographie:

- [1] BAKHTINE, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1977.
- [2] BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiotique*, Paris, Seuil, 1985.
- [3] BOU FADEL, Reine Al Sahyouni, « L'interopérabilité culturelle et l'interculturalité », in *Communication*, vol. 34/ 1, 2016, Université Bordeaux Montaigne, p.174-180.
- [4] BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », in *Communication*, numéro 8, 1973, p.132-142.
- [5] BRUNEL, Pierre et HUISMAN, Denis, *La Littérature française des origines à nos jours*, Paris, 2ème édition, Vuibert, 2005.
- [6] CASTAREDE, Jean, *Panorama d'un auteur, La Fontaine*, Paris, Studyrarna, 2004.
- [7] CAUVIN, Jean, *Comprendre les contes*, Paris, édition Saint-Paul, 1980.
- [8] DANDREY, Patrick, *La Fabrique des fables, Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991.
- [9] DANDREY, Patrick, *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*, coll. Découvertes, Paris, Gallimard, 1995.
- [10] DEMOUGIN, Jacques (dir.), *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse, 1985.
- [11] ESTIENNE, Françoise, *De l'oral à l'écrit*, Paris, PUF, 2004.
- [12] GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- [13] GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens : essais sémiotiques du texte*, Paris, Seuil, 1970.
- [14] KARADY, Veronika Görög, *L'Univers familial dans les contes africains, liens de sang, liens d'alliance*, Paris, l'Harmattan, 1997.
- [15] KONAN, Yao Lambert, « La Fontaine et la réécriture des sources », in *Revue DOCTUS-US*, Numéro 1, Université de Suceava, Roumanie, 2011, p. 149-156.
- [16] KONAN, Yao Lambert, « Le monstre des contes négro-africains de la pédagogie par la peur : un agent de la régulation sociale », in *Revue Postures*, Numéro 16, Université du Québec, Montréal, Canada, 2012, p. 95-112.
- [17] LAFAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Éd. Hatier, 1678, Réed. Flammarion, 1996.
- [18] LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, LGF, 1972.
- [19] LEICHTER, Frédérique, *Fables*, livres VII à XII, Paris, Bréal, 1997.
- [20] LEROY, Etienne, *Le Jeu des lois : Une anthropologie "dynamique" du droit*, Paris, LGDJ, coll., Droit et société, 1999.
- [21] LUNEAU, René, « A la recherche de la signification du conte africain », in *Savane et forêt*, Bulletin de l'ISCR n°5-6, p. 12-21.

- [22] MOLIERE, *Les Précieuses ridicules*, Paris, 1<sup>ère</sup> parution 1659, Livre audio publié le 19 juin 2012.
- [23] NARBONA, Inmaculada Diaz, « La représentation de la mère : indicateur de changement dans la littérature des femmes ? », in *Revue Francofonie*, N 11, 2002, p. 41-54.
- [24] PAULME, Denise, *La Mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1970.
- [25] PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- [26] TZVETAN, Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- [27] VERBUNT, Gilles, *La Société interculturelle*, Paris, Seuil, 2001.
- [28] VON FRANZ, Marie-Louise, *L'Interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980.
- [29] YAGUELLO, Marina, *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Paris, Seuil, 1981.
- [30] ZIMA, Pierre, *L'Ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1980.
- [31] ZIGUI, Koléa Paulin, « La leçon de morale dans les Fables de Jean de La Fontaine : arguments esthétiques, arguments éthiques et arguments structurels », in *Lettres d'Ivoire* Numéro 5, Université de Bouaké (Côte d'Ivoire), 2008, p. 93-106.

## Annexes

### Texte 1 : La Fille rebelle et le cadavre

*Conte Djimini d'un village de Yaossédougou (Dabakala, Centre-Nord de la Côte d'Ivoire).*

*Conteuse : Fofana Gnadjo, vendeuse à Bouaké, août 2001.*

Il était une fois une très belle fille, elle s'appelait Nan Kôgnon. Mais Nan Kôgnon refusait tous ceux qui lui demandaient sa main. Nan Kôgnon refusa en mariage, même ce redoutable et craint chasseur de toute la tribu, le grand chasseur N'gassélet de chez nous, au prétexte qu'il portait des cicatrices.

Voilà qu'un jour, il arriva un très bel homme bien bâti et d'un très beau teint et sans aucune cicatrice sur le corps. Ce jour-là, Nan Kôgnon se trouvait à l'entrée du village. À sa vue, la jeune fille s'écria : « Voici l'homme de ma vie, c'est lui que j'attendais pour me marier. Enfin il est arrivé, mon mari, mon mari est arrivé. » Aussitôt, elle exigea que soit célébré le mariage. Ce qui fut fait et après quoi, le couple décida de rejoindre le domicile conjugal.

Sur le chemin, dès qu'ils quittèrent le village, le mari de Nan Kôgnon se débarrassa de son beau boubou. Sa femme surprise lui demanda :

- Homme, pourquoi ôtes-tu ton boubou ?
- J'ai chaud. Répondit-il.

Un peu plus loin, juste au détour qui mène au cimetière du village, ce fut alors son dessous qu'il enleva au même motif. Ils entrèrent alors dans le cimetière, le longèrent, et juste avant d'arriver à l'autre extrémité, Nan Kôgnan sentit une odeur puante à ses côtés. C'était celle de son époux, qui tout le temps de la traversée du cimetière, se décomposait, perdant ainsi sa chair. Prise d'effroi, son épouse voulut fuir. Mais « Klou » ! Le mari la saisit et lui dit : « tu n'iras nulle part. Tu m'as choisi, alors c'est ici que tu vivras. Fais bouillir de l'eau pour la verser dans le creux de ma tête ».

C'était là, la tâche quotidienne de Nan Kôgnan. Elle maigrissait et elle était malheureuse. Les nuits tombées, Nan Kôgnan chantait :

<i>Kisson sani</i>	<i>Que d'or t'a-t-on pas proposé ?</i>
<i>Elé ko lé tiofé.</i>	<i>Tu as refusé</i>
<i>Kison wari djémé</i>	<i>Combien d'argent ne t'a-t-on pas proposé ?</i>
<i>Elé ko lé tiofé.</i>	<i>Tu as refusé</i>
<i>Kanassé cabrou bona</i>	<i>– Une fois dans la « demeure-tombe »</i>
<i>Thè kè là sou é</i>	<i>L'homme est devenu cadavre</i>
<i>Nangnogori...</i>	<i>Chères mères...</i>

Un soir alors qu'elle chantait, N'gassélet était à l'affût d'un buffle, là-bas, non loin de la rivière du village. Il entendit un chant. Alors par curiosité, il suivit l'écho jusqu'à découvrir son origine. Dès que Nan Kôgnon aperçut le chasseur à ses côtés, la jeune fille pleurant lui supplia alors de la sauver. Ce que fit le chasseur. Une fois en famille, la jeune fille demanda qu'on la marie sans condition à N'gassélet. Celui-ci accepta et Nan Kôgnon devint l'épouse du grand chasseur de chez nous, elle fit de beaux enfants à la fois travailleurs et humbles.

## Texte 2 : La fille

Certaine fille, un peu trop fière,  
 Prétendoit trouver un mari  
 Jeune, bien fait et beau, d'agréable manière,  
 Point froid et point jaloux : notez ces deux points-ci.  
 Cette fille vouloit aussi  
 Qu'il eût du bien, de la naissance,  
 De l'esprit, enfin tout. Mais qui peut tout avoir ?  
 Le destin se montra soigneux de la pourvoir :  
 Il vint des partis d'importance.  
 La belle les trouva trop chétifs de moitié :  
 « Quoi ? moi ! quoi ? ces gens-là ! l'on radote, je pense.  
 A moi les proposer ! hélas ! ils font pitié :  
 Voyez un peu la belle espèce ! »  
 L'un n'avait en l'esprit nulle délicatesse ;  
 L'autre avait le nez fait de cette façon-là :

C'étoit ceci, c'étoit cela ;  
C'étoit tout, car les précieuses  
Font dessus tout les dédaigneuses.  
Après les bons partis, les médiocres gens  
Vinrent se mettre sur les rangs.  
Elle de se moquer. « Ah ! vraiment je suis bonne  
De leur ouvrir la porte ! Ils pensent que je suis  
Fort en peine de ma personne :  
Grâce à Dieu, je passe les nuits  
Sans chagrin, quoique en solitude. »  
La belle se sut gré de tous ces sentiments ;  
L'âge la fit déchoir : adieu tous les amants.  
Un an se passe, et deux, avec inquiétude ;  
Le chagrin vient ensuite ; elle sent chaque jour  
Déloger quelques Ris, quelques Jeux, puis l'Amour ;  
Puis ses traits choquer et déplaire ;  
Puis cent sortes de fards. Ses soins ne purent faire  
Qu'elle échappât au temps, cet insigne larron.  
Les ruines d'une maison  
Se peuvent réparer : que n'est cet avantage  
Pour les ruines du visage ?  
Sa préciosité changea lors de langage.  
Son miroir lui disoit : « Prenez vite un mari. »  
Je ne sais quel désir le lui disoit aussi :  
Le désir peut loger chez une précieuse.  
Celle-ci fit un choix qu'on n'auroit jamais cru,  
Se trouvant à la fin tout aise et tout heureuse  
De rencontrer un malotru.

Fable V, *Livre VII*, Extrait de *Fables* de Jean de La Fontaine, Paris, LGF, 1972, pp. 179-180.

# LE PROVERBE ET L'EXPRESSION IDIOMATIQUE DANS L'ŒUVRE DE TAHAR BENJELLOUN : AU-DELÀ DES ENTRAVES SPATIO-TEMPORELLES, AU-DELÀ DES FRONTIÈRES DU MOI ET DE L'AUTRE

Doctorant-chercheur **Hassan LAABAR**  
Université Ibn Tofail, Kénitra, Maroc

**Abstract:** *Recognized by its grand characters, the Benjellonian writings are a scream against hardships, exploitation, and despotism; therefore, the author is a rebel against his society, captive of the prejudices, forbidden and rules. His writing is an invitation to search the true identity, outside the borders set by the other. Idiomatic expressions and proverbs reveal in aesthetics where a lot of tonalities are brought together while reflections about prejudices remain in the shade zone. They take the aspect of the satire as laudation of a social genius, an invested speech of the will to correct and restore. In this sense, these expressions define an aesthetics where conflictual situations can be managed inside the story to justify a choice usually undertaken in the inconvenience. Then, perceived as antidote against ancestral pain, we have the submission; among others, it allows an issuance of limits that prevent the person from existing and moving.*

**Keywords:** *idiomatic expression, proverb, prejudice, perfects, socio-cultural borders.*

## I. *Le bonheur conjugal* (2012) : Par-delà les limites masculines

Le récit benjellounien regorge de témoignages sur les déshérités de la femme marocaine comme il continue à broser les traits d'une société phallocrate où le masculin parle et domine alors que le féminin écoute et obéit; et ce par la mise en scène de la vie d'un couple transformée en une prison puis en enfer, dont l'échec relève d'emblée du système des préjugés enracinés dans la culture de la société traditionnelle. Le protagoniste, un peintre, descendant de la haute bourgeoisie de Fès, se retrouve sur un fauteuil roulant, paralysé par une attaque cérébrale. Il rumine ainsi sa défaite, sa carrière brisée et sa vie foudroyée à son mariage et, en particulier, à sa femme comme seul responsable de son effondrement; une jeune qui était dès le début de leur relation d'amour refusée par ses sœurs vu qu'elle était la fille d'un pauvre ouvrier berbère exilé à Clermont-Ferrand. Il devait donc attendre de tomber fatalement malade pour se livrer en secret à l'écriture où il dépeignait l'enfer de sa vie conjugale et y regrettait une alliance qui était bonnement dépréciée par tous depuis sa naissance.

Dans une intention ironique, l'auteur se met dans la peau du peintre-narrateur afin de mettre en relief le rapport de causalité qui unit la femme et la défaite, dont l'homme et sa famille sont les seules victimes, comme il est gravé dans la mémoire de la société. Celle-ci perçoit la femme comme un mauvais augure et lui attribue tout échec ou malheur qui atteint son époux. En ce sens,

l'auteur fait appel à un proverbe occidental – « La défaite est orpheline, la réussite a plusieurs pères » (73) – dérivé de la citation de John Fitzgerald Kennedy, « La victoire a cent pères, mais la défaite est orpheline »<sup>1</sup> dans le but d'appuyer une correspondance interculturelle où l'on évoque une hypocrisie humaine connue universellement. En effet, dans la victoire, tout le monde paraît content et prétend en être la raison; or, en cas de défaite personne ne se dit en être la cause, au contraire on accuse l'autre et on en demeure triste, voire déçu. Supposé donc comme étant universel vu sa construction fondée sur l'emploi du présent de réalité et sur un rythme binaire qui qualifient son contenu d'une vérité incontestable chantée partout, ce proverbe est inscrit dans le contexte du récit comme un argument d'autorité qui démontre l'ingratitude de l'homme à l'égard de la femme ; il la renie inexorablement lorsqu'il échoue. Le reniement est une expression du regret éprouvé par l'homme qui, au lieu de réagir raisonnablement à son insuccès et à sa déroute afin d'en sortir et progresser, recule selon une spirale de rétropections pour revenir sur l'origine de sa relation amoureuse et réexaminer les circonstances qui l'ont occasionnées. Il suppose que « tout était réuni pour le mettre à terre » (206) pour affirmer à soi-même avoir reçu des signes l'avertissant d'une femme qui lui serait une porteuse de malheur. Le personnage a été soumis à son influence émotive, comme en témoigne la variété sémantique du verbe « mettre », associé au nom « terre » moyennant la préposition « à », pour formuler de la sorte un aphorisme gravé encore dans notre mémoire sociale, désignant l'état d'une personne battue.

L'ajout de l'adverbe « aveuglément » à l'adjectif « amoureux », dans l'expression idiomatique « Aveuglément amoureux » (206) fonctionne dans la même intention de dévoiler les défauts de la femme, auxquels le peintre n'a jamais fait attention. Il ridiculise la femelle en la jugeant bellement loin de mériter un tel intérêt. Ce constat paraît démontrer une vérité incontestable, affirmée par la voix du personnage, « L'amour rend aveugle » (132). Or, voué à l'échec, le mâle commence à comprendre puisque « Les écailles lui tombent des yeux » (60), soudain il arrive à découvrir son erreur antérieure dont il subit encore les conséquences. En fait, cette expression idiomatique traduit à quel point le mari, dans la société traditionnelle marocaine, tourne sa chute contre sa conjointe et qualifie d'illusoires les années d'amour et de réussite qui les ont réunis, et sa femme d'un choix erroné. Tirée à l'origine de la Bible et inscrite dans un contexte marocain, cette expression témoigne de la rencontre culturelle rassemblant diverses civilisations sur le même constat : la lumière fait voir la vérité. Rappelons-nous dans le même sens des expressions figées fréquemment utilisées dans la société marocaine dans une situation pareille, telles « Le voile est finalement enlevé de ses yeux » et « il avait le brouillard sur les yeux ». Ses yeux sont finalement grand ouverts, ou plutôt la rencontre d'une nouvelle et impressionnante beauté le pousse à prétendre mériter mieux que la première;

<sup>1</sup> <http://fabiusmaximum.com/2010/04/24/Kennedy-2/>, site consulté en mars 2017.

l'affirme-t-il dans les deux énoncés « Enfin, quelqu'un m'a ouvert les yeux » (122) et « J'ai les yeux grands ouverts » (122).

L'expression idiomatique « ouvrir les yeux » traduit la reprise d'un état de vigilance, perdu au sein d'une alliance désormais vaine ; le personnage devrait attendre la rencontre d'une beauté distinguée pour gagner son attention et prendre garde. De même, la locution « les yeux grands ouverts » est employée dans un double intérêt : d'une part, désigner la large ouverture de l'œil pour exprimer l'étonnement provoqué par la jeune infirmière et l'avidité pour son éblouissante apparence ; d'autre part, cette même ouverture dévoile les défauts de la première épouse et mène leur relation à sa fin. Pouvons-nous supposer ainsi ce rapport de cause à effet entre le fait d'inférioriser la femme et l'avidité de l'homme pour le renouveau. Ce rapport fonctionne dans une linéarité discontinue tant que la cupidité égoïste du mâle pour la consommation de ce qui est original demeure d'une insatisfaction permanente.

En fait, le mépris pour la femme dans un cas pareil est effectivement exprimé dans le langage marocain par une parole sentencieuse refusant de lui reconnaître la capacité de vivre en harmonie avec son conjoint ni de mériter son amour, comme dans l'énoncé « Cet homme est travaillé depuis longtemps par sa femme » (167). L'emploi du verbe « travailler » dans l'expression idiomatique « travaillé par sa femme » inscrit la relation amoureuse dans un contexte superstitieux où l'on attribue l'amour et la sympathie mutuels à l'autorité appliquée par la femme sur son mari le dominant via la sorcellerie. Ceci dit que le fréquent emploi de cette expression écarte toute possibilité que l'affection et la compréhension masculines en faveur de la femme peuvent provenir de la volonté ou de l'intuition du mâle. La femme est plutôt perçue comme un être condamné au déshonneur, à la soumission. Elle doit goûter à l'amertume dans sa vie conjugale, dans une société traditionnelle où la famille du patriarche, fidèle à sa tyrannie intransigeante, insiste sur sa supériorité absolue par rapport à elle.

Lorsqu'on passe la parole à la femme dans la deuxième partie de l'œuvre, cette dernière utilise le présent de réalité pour mettre en évidence une vérité à ne pas nier ; elle affirme ainsi que « les hommes sont habitués à nous avoir à leur botte » (239) pour dévoiler l'asservissement auquel l'homme réduit sa femme, comme l'exprime l'expression idiomatique française « avoir à leur botte », plus encore cette dernière doit en avoir le plaisir, voire la complaisance. Son asservissement peut aller de surcroît à une soumission où elle est traitée comme une bête. L'expression idiomatique « J'étais à quatre pattes devant lui » (245) en est révélatrice ; une expression reconnue aux parlers marocain et français, et qui montre ainsi cette homogénéité entre le contexte mis en scène et la langue de l'autre.

L'infériorité de la femme s'explique en contrepartie par la tyrannie, la rudesse et l'effronterie accordées à l'homme par une communauté phallocrate dans laquelle on dédaigne le masculin qui est bienveillant envers sa femme. L'insertion de l'énoncé « Un homme qui baisse les yeux est un homme qu'il ne



reste plus qu'à ramasser. » (243) donne à voir plusieurs interprétations puisque le sens de l'expression idiomatique « baisser les yeux » varie selon la communauté linguistique. En effet, elle désigne dans le contexte marocain un signe d'indifférence à l'égard de l'autre, dont on détourne le regard pour le négliger, d'une part ; d'autre part, elle signifie – selon le contexte – la pudeur, la honte ou le manque de confiance. L'homme qui en fait preuve est « un homme qu'il ne reste plus qu'à ramasser », ce qui désigne ainsi sa domination par son épouse. Il s'agit d'une expression idiomatique traduite littéralement de l'arabe marocain rapprochant la personne d'un objet détruit, allusion à l'effritement de sa personnalité et de son identité ; il est même rendu au néant au moment où sa femme regagne sa valeur.

Dans l'intention de doter son récit d'une polyphonie affirmant l'authenticité et la véracité des clichés sociaux véhiculés dans l'œuvre, l'auteur fait appel à d'autres voix féminines appuyant les propos de la narratrice. Habiba, une femme enviée de toutes les épouses pour sa vie conjugale exemplaire, affirme avoir « coupé la tête de la vipère le premier jour » (244), avoir « mangé » et « avalé » (244) son époux depuis leur nuit de noces où elle a réussi à lui imposer son autorité sexuelle, implacable ; sinon, elle deviendrait « sa chienne » (244). Son discours est chargé d'expressions figées puisées à la mémoire de la société marocaine et, par conséquent, à son langage quotidien. Fondées sur l'emploi des verbes « manger » et « avaler », ces expressions servent à montrer l'entrain de la femme de dominer son mari grâce à ses qualités physiques et sexuelles. Elle évite donc la trahison – marquée par l'emploi métaphorique du nom « la vipère » – et la soumission comme « une chienne » à sa libre convoitise et à sa sexualité poussée par l'autoritarisme masculin. Paraît-il clair que le rapprochement de la femme à une chienne est une façon d'exprimer son malaise dans une alliance où elle est mal vue et maltraitée par son conjoint. Elle est plutôt sa subalterne, censée être toujours prête à assouvir ses convoitises. Cette inégalité soulève donc un défi dans lequel la femme dépasse le rêve de l'équivalence et de l'équité à une volonté de dominer son homme et le dépouiller de sa supériorité ; plus encore, la décrépitude physique et morale de ce dernier l'encourage à se venger contre lui et à « lui coller la peur au ventre » (295). L'expression idiomatique, empruntée à la culture sociale française, symbolise une forte appréhension s'approchant de la frayeur puisqu'elle est ressentie même physiquement. Elle traduit donc l'intention de l'auteur de refléter l'afflux de haine et de rancune dans la femme déshonorée par maltraitance ou par adultère. En effet, elle ancre la vie conjugale dans un cycle dramatique où les rôles et les positions se renversent, où elle gouverne alors que son époux obéit, où elle vit et se comporte à son gré alors qu'il subit la pire humiliation dont il n'ose se plaindre.

Les récits de Benjelloun fonctionnent donc grâce à leurs charges idiomatique et proverbiale, comme un témoignage porté sur des préjugés gravés

dans la mémoire marocaine, qui exaltent une culture masculine, en anéantissant la femme. Les récits dévoilent aussi un autoritarisme masculin institutionnalisé devant lequel la femme est désavantagée par une communauté impitoyable et où l'homme ne peut se permettre aucune faiblesse ni modérer son impénitence à l'égard de son épouse. L'écrasement de cette dernière la mène à des attitudes féminines hypocrites ou rancunières où elle s'arroge le droit au déguisement pour gagner le défi et garantir l'identité, la persistance et le poids aux yeux de son conjoint. Cela traduit peut-être un désir logique, juste et légal de passer à la gynécocratie dans des sociétés où la phallocratie a perturbé et affaibli les fondements de la vie conjugale en particulier et des relations sociales en général.

## **II. *L'enfant de sable* (1985) : La femme, entre le continu et le déguisement et une identité sans frontières**

La décadence du statut de la femme et le souci d'affirmer son identité souvent gardée dans la zone obscure rendent son bonheur hanté d'inquiétude et fait du protagoniste un personnage partagé entre le désir de la durabilité et la tentation de l'éphémère.

La question identitaire qui préoccupe Zahra, le protagoniste de *L'enfant de sable*, se dissout avec l'incarnation du féminin dans un « il » qui se métamorphose dans un corps masculin. Le père de la famille cache l'indésirable cadette sous d'autre apparence en faveur d'une figure tant rêvée qui ne se réalise jamais. Il appuie de la sorte une culture patriarcale qui marque toujours la famille marocaine, celle de célébrer la naissance du garçon et, en contrepartie, se lamenter de celle de la fille et en demeurer mélancolique comme ce dernier cas lui représente un signe d'infériorité aux yeux de l'autre. L'image de la femme reste donc dans l'ombre, souvent condamnée et dénudée de consistance. Ce constat est introduit à plusieurs reprises dans le récit. Le retour des expressions idiomatiques et des proverbes est très résonant dans *L'enfant de sable*, en renforçant les liens d'équivalence entre l'intertextuel et le contextuel.

Le père, étouffé par les naissances féminines consécutives et, par conséquent, par les propos sarcastiques de la société, perd lui-même le visage devant les autres, « Son visage était habité par la honte » (17), ce qui signifie lui coller une honte incessante. En fait, la variation sémantique du verbe « habiter » participe à la fixation d'une conviction sociale très traditionnelle dévalorisant le père d'une famille féminine. Il est touché d'une phobie des yeux voyeuristes et condamné de n'avoir produit que des filles. Les deux énoncés, « Un œil scrutateur ou malintentionné » (7) et « Une lame qui lui retirait lentement le voile de chair » (7), en sont révélateurs et servent de paroles figées ancrées dans un dire marocain pour exprimer le manque de pitié pour un homme ne donnant que des filles. Par leur charge diffamante, elles le poussent à se haïr soi-même et à se dépourvoir de l'estime de soi. L'énoncé « Fille sur fille jusqu'à la haine du corps » (19) ayant la mélodie et la mine d'un proverbe dévoile le déshonneur

auquel est voué un père de filles dans une société exaltant le masculin. En nous référant à la formule sous-jacente de l'énoncé, nous constatons que les deux structures, alliées selon un rapport de cause à effet, subissent des variations : d'abord, une variation syntaxique puisque la phrase est réduite à sa forme elliptique et tautologique; ensuite, une variation lexicale de « soi », remplacé par « corps » dont l'emploi métonymique traduit le reniement pour un corps masculin incapable de donner naissance à un héritier du nom. Asphyxié donc des sept naissances féminines précédentes, considérées comme un deuil, le père, Hadj Ahmed, décide d'élever sa huitième fille comme un garçon, de peur d'être condamné à rester sans héritier et de la sorte tout donner à ses frères. Sa femme, quant à elle, n'est plus reconnue comme une vraie mère tant qu'elle ne donne pas un garçon, dans une communauté qui la juge comme l'unique responsable de la production des filles. Par conséquent, elle devrait assumer la responsabilité de leurs actes, leurs erreurs et leurs défaites.

Les hésitations identitaires vacillent entre le rêve et la réalité, à la recherche d'une réponse claire et directe. Or, cette quête est souvent vouée à l'échec et à une angoisse existentielle étouffante d'être et de ne pas être, suscitée par l'implacable confrontation entre le désir d'être « il » et l'impossibilité d'être quelqu'un d'autre. Avec l'image d'un personnage né fille, mais obligé de cacher son identité féminine et de se déguiser dans une identité masculine, il s'agit de mettre en exergue la volonté sociale d'anéantir la future femme via une histoire s'articulant autour de la dichotomie Zahra/Ahmed. Cette ambition est conduite par la passion de se prouver à soi-même avant de se dévoiler devant les autres, mais elle reste toutefois prisonnière d'une obsessionnelle soumission à l'autorité parentale. Ceci dit que le personnage protagoniste est condamné à un état de perpétuelle reprise, loin d'être rassuré ; d'où la fragilité d'un être de sable habité par le rêve de s'effriter pour se reconstruire dans sa réalité.

Étant loin de satisfaire son rêve, le protagoniste bâtit un espace clos où il se réfugie à l'abri des regards des autres et se recueille avec l'obscurité de la nuit qui lui assure le secret de son existence. Zahra/Ahmed échappe à la clarté du jour pour s'installer dans un cosmos ténébreux où elle ne se rappelle plus son existence douloureuse masquée par une apparence. En effet, il juge préférable de rester dans l'ombre pour y refuser toute image, il plonge dans le vide absolu au sein d'une société qui ne lui prête aucun secours et dont il est le produit ou plutôt la victime des préjugés. Pourtant, l'obscurité paraît être un abri incertain puisque la chambre de Zahra, seul coin de réclusion, est souvent pénétrée par les lumières, les odeurs et les sons provenant d'un extérieur très redoutable. La tentative de se cacher perpétuellement sous un autre masque n'est pas toujours un projet accompli puisque l'être, vacillant entre le « moi » et l'« autre », craint d'être dévoilé par l'inévitable lumière.

En effet, la peur d'Ahmed se dissipe dans l'imaginaire qui traverse les pages de son journal intime et les histoires des différents conteurs. C'est de cette

façon que le protagoniste confie ses appréhensions à l'écriture où il tente de d'exprimer sa particularité d'être tiraillé entre le moi et sa négation, entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Alors, par l'acte d'écrire, il cherche à dire ce qu'il a cessé d'être ou ce que le désir de son père lui a imposé de devenir. La douleur insupportable de ce dernier – « Sa vie était devenue un enfer » (19) – s'imprime même dans l'être de Zahra. Devenue Ahmed, elle souffre à cause du mensonge sur son identité jusqu'à tel point qu'elle refuse de se voir dans le miroir de peur de confronter sa vérité. Ahmed se trouve face à un miroir à deux fonctions antinomiques, variant de la sorte entre l'intimité, la compagnie et l'hostilité de lui révéler son intimité cachée. Le miroir est donc double, il est réfractaire mais aussi angoissant : d'un côté, il permet au protagoniste de se délivrer de sa soumission au choix de son père, se revoir dans sa réalité et s'y déshabiller pour y effleurer sa peau frêle et féminine. Or, de l'autre côté, cette escapade dans le monde du miroir est aussi angoissante puisque le plaisir de libérer le moi de l'oubli existentiel est voué à la souffrance de rencontrer un corps maudit par tous, marginalisé.

L'expression hyperbolique « Le rouge inondera mon visage » (22) est une allusion à la malédiction qui envahit un père dépourvu du fils héritier du nom de la famille et dont l'arbre généalogique se déracine par des naissances féminines. La dichotomie Ahmed/Zahra est donc gouvernée par des contraintes sociales, par le passé, le présent et l'avenir de toute une famille, par l'honneur primordial du patriarcat ; c'est de cette manière qu'on explique le doute du protagoniste d'assumer son identité et l'oscillation entre le moi ne se dévoilant que dans l'obscurité et l'autre glorifiant le maître de la maison.

Se soumettre à l'apparence ordonnée par le père est un travestissement via le masque du « mâle » et qui n'est en vérité qu'un mensonge sur la vraie identité, un acte qui demeure prohibé par toutes les religions et dans toutes les cultures. L'énoncé « Car la volonté du ciel, la volonté de Dieu, vont être embrasées par le mensonge » (24), fondé sur un proverbe arabe, montre les conséquences fâcheuses de cet acte souvent qualifié de péché. Le suspens est donc mis en place dès le moment de la métamorphose de Zahra en Ahmed. Le sort de la femme devient confus dans une communauté marquée par les préjugés et pouvant altérer l'être au profit d'une image falsifiée mais réconfortante pour tous.

La femme est désormais condamnée à vaciller entre l'apparence et la vérité, entre l'être naturel et le paraître inventé, dans un dédale obscur, à la recherche d'une image authentique. La délivrance s'avère impossible, Zahra ne pouvant que pleurer pour atténuer ses souffrances. La structure proverbiale « Les larmes, c'est très féminin » (39) témoigne de l'infériorité de la femme dans une communauté qui lui colle un signe de faiblesse. Zahra, transformée en Ahmed, n'a pas donc le droit de pleurer devant l'autre de peur d'être dévoilée. L'énoncé évoque aussi les inégalités sociales associées à la condition de la femme. L'emphase de l'énoncé contient une variation morphosyntaxique qui

réduit la femme du pluriel « féminines » au singulier « féminin » et sert d'argument de mettre en évidence la violation du statut de la femme marocaine dans la société traditionnelle. En contrepartie, le masculin peut se passer de la femme et l'anéantir au profit de son image sociale comme l'indique l'énoncé idiomatique « Il veut gagner le pari » (42). Traduite de l'arabe standard, la phrase affirme l'enjeu du patriarcat même au détriment de la vraie image identitaire de sa fille qui perd tout droit à une existence authentique et à une apparition féminine solide.

De surcroît, l'expression, à forme proverbiale, « Une femme qui pleure est une femme perdue » (168) exprime destin dramatique de la femme si elle est pleurnicheuse. En partant du rapport syllogistique des deux énoncés « Les larmes, c'est très féminin »/ « Une femme qui pleure est une femme perdue », le raisonnement en question conduit à un constat dont le sens s'annonce très clair, condamnant Zahra à éviter les larmes qui peuvent la perdre. L'écrit de l'auteur est riche de connotations morales ; le féminin doit s'armer de la volonté de ne pas pleurer malgré les conditions défavorables dans lesquelles le patriarcat l'emprisonne ; or, ne plus pleurer mènerait à une perte de cœur. Elle a donc le droit de pleurer de joie, de compassion ou de deuil, non de faiblesse. Pourtant, Zahra continue à souffrir dans l'ombre et à redevenir Ahmed; elle perd le cœur et la pensée dans sa soumission passive à la volonté masculine : « Je ne suis qu'une carcasse vide » (146), affirme-t-elle. Or, se mettre dans la peau d'un mâle et intégrer le groupe masculin devient de plus en plus un plaisir et un objectif pour Zahra du moment qu'elle commence à découvrir les privilèges dont profite l'homme.

La femme est donc l'objet d'une malédiction par laquelle elle perd son identité et elle est condamnée à demeurer dans l'obscurité et à supporter les affres de l'angoisse, larmoyante. Aux pleurs s'ajoute le silence comme l'une des formes de condamnations que l'homme applique à sa femme et à ses filles. L'expression idiomatique « Linceul de silence » attribuée au sujet « Les femmes » dans l'énoncé « Les femmes s'enroulent dans un linceul de silence » (53) en est révélatrice et montre clairement à quel point le féminin s'habitue à ce type de sentence. Le silence peut accomplir plus d'une fonction dans la vie de la femme ; d'une part, il est une manière de satisfaire l'autorité de l'homme et de gagner ainsi sa grâce ; d'autre part, c'est une meilleure façon de se plier sur son secret. En fait, le secret devient sacré pour la femme, un puits profond où elle s'abrite, un sabre qu'elle tirerait au moment d'arriver au désespoir extrême. Néanmoins, l'habitude de se recroqueviller sur soi et sur ses secrets finirait par ridiculiser l'être de la femme et en faire du néant, « Le secret est sacré mais il n'en est pas un peu moins ridicule. » (171).

Les larmes, le silence et le secret témoignent donc du lourd fardeau que la femme subit en acceptant de captiver son être, sa passion et son désir dans le noir et de supporter la mélancolie et la peur. Entre la force d'accomplir chaque

jour cette mission et la peur de se perdre à jamais dans une apparence trompeuse – comme l'affirme l'emploi idiomatique du verbe « loger » dans l'expression « Cette terreur et cette force logeaient dans un corps de femme » (84) – Zahra est incessamment tiraillée entre la vérité et le mensonge, entre soi et l'autre, entre la lumière et l'obscurité ; elle se perd dans un labyrinthe physique et mental et elle est contrainte de rester une énigme difficile à déchiffrer. Seul le conteur en détient la clé.

### **III. « *L'auberge des pauvres* » (1999) : un renouveau du « moi » au-delà des frontières spatiales et de l'autre**

Par la mise en scène du voyage du protagoniste Bidoun vers Naples, *L'auberge des pauvres* s'avère une odyssée aussi intellectuelle que pédagogique où sont redéfinis les traits universels de l'identité humaine, d'une part et d'autre part, les normes des rapports sociaux et familiaux. Ceci se réalise par la mise en scène des réflexions bien expérimentées, relevant d'une pluralité des cultures et des religions, pour faire la satire des préjugés et des défauts qui hantent la société. Le proverbe et l'expression idiomatique deviennent dans ce cas des procédés esthétiques qui permettent le recoupement de plusieurs tonalités et des arguments participant à étayer et à restaurer la sagesse de la société.

Les premières lignes du récit contiennent une expression idiomatique à charge péjorative. Cela marque la dépréciation à l'égard d'un « moi » qui « *avale les couleuvres* » (7), c'est-à-dire qui encaisse et souffre en silence. Le choix de cette structure émane de la volonté de critiquer toute personne qui subit des choses désagréables sans refuser ou contester et dont l'attitude passive le met dans une position de faiblesse ou d'infériorité. Cette expression, provenant de la société française du XVII<sup>e</sup> siècle, désigne à l'origine une insinuation perfide qu'on doit supporter sans prononcer mot, comme son sens initial est lié aussi au comportement du serpent. Cette expression idiomatique est donc employée dans le récit dans une intention satirique et en vue de dévaloriser un « moi » contraint à subir en silence l'ingratitude, l'hérésie et l'incrédulité des gens. On peut dire donc que l'habitude d'endurer le dépersonnalise et en fait un suiveur, voire un esclave, allant à le priver d'une vraie identité, comme le révèle l'énoncé « je me fais appeler Bidoun (« sans », en arabe) » (7).

Les expressions idiomatices servent d'arguments qui fonctionnent selon un raisonnement inductif pour amener le lecteur à un résultat choquant, dont il faut craindre la fatalité. Lire à la première personne fait parler un « moi » qui se met dans la peau du narrateur et vit l'amertume d'un état de déception et de regret possible à tous. On souligne la grande tristesse à laquelle est voué le personnage par un énoncé tissé à la manière d'un proverbe, à savoir « C'est une tristesse [...] rouge comme une veillée de fin de Ramadan » (8-9). Ceci a le rôle de peindre l'atmosphère pathétique, d'un rouge d'enfer, de la vie de toute personne accablée par un « moi » passif, hésitant. En fait, l'adage fait référence

à la pensée marocaine musulmane : la dernière soirée de Ramadan est un mélange de joie et de douleur, la joie d'atteindre le moment de la fête, qui s'efface devant le regret de la fin inéluctable des jours de grâce. L'équivalence établie grâce à la comparaison rajoute à la brutalité du sort la fatalité de la machine du temps qui n'épargne personne et qui intensifie le calvaire dans lequel souffre un « moi » pareil s'il ne réagit pour préserver la vie qu'il souhaite et exalte, au détriment de celle qu'on lui dicte.

Le proverbe agit ensuite en procédé de jugement contre la soumission absolue à la passion, comme un flux de sentiments contradictoires, amour et douleur, magie et détresse, une dualité dont la personne ne peut éviter l'obsession. En ce sens, la phrase « La passion est un ouragan, quelque chose de sublime qui précipite le désastre. » (9) est une métaphore rapprochant la passion de l'ouragan pour manifester clairement cette duplicité de la passion où cohabitent le beau et le désastreux. L'ouragan est employé comme la métaphore du déchaînement impétueux et explosif des sentiments, autrement dit, de l'intériorité des pensées accablées par les passions. Par conséquent, la passion possède totalement la personne, et, même si elle génère des émotions hautes et belles, elle la conduit soit à un drame existentiel, soit à l'apprentissage et à la reconnaissance de soi; alors, la passion est souvent brûlante, une série de drames qui brise mais qui doit finir par reconstruire le « moi » intérieur.

Le proverbe est à première vue un procédé de jugement dépréciatif contre l'abus de passion, une passion où on se conduit inconsciemment, voire aveuglément, à une fin désagréable, comme l'affirme l'énoncé « un ami qui fut frappé par la foudre de la passion et qui faillit en mourir » (9), comprenant l'expression idiomatique « frappé par la foudre de la passion ». Celle-ci fait allusion à une passion ou parfois à un amour qui ne garantit aucun bonheur; or, le proverbe en question est aussi porteur d'une leçon morale, relevant de la sagesse sociale, qui exalte la passion comme vertu spirituelle. Cela mène à la reconnaissance de la vraie identité et à la reconstitution d'un « moi » conscient et satisfait de son existence.

De plus, la fiction est le miroir du socioculturel et la reproduction du réel; c'est ainsi qu'elle reflète un génie social selon lequel l'activité dictant à la personne la libre et favorable réaction est une valeur humaine qui prémunit son existence et lui garantit une identité authentique et agréable. Par contre, la passivité lui fait perdre le vrai sens de la vie et le fait tomber dans la vacuité. Ceci tue les plaisirs et les désirs d'agir et d'exister comme l'affirme l'énoncé « Le rien est ce qui mine beaucoup d'existences » (11) dont la structure, tissée sur un moule proverbial et fondée sur le présent d'une vérité prolongée à l'infini, prête à l'adage le sens d'un jugement contre l'inaction et contre le vide obsessif. Le rien n'est plus l'ensemble vide, c'est une force invisible dont le poids pèse sur la personne et la prive de la possibilité d'agir, de choisir et d'innover.

Donc, si le proverbe juge et sanctionne, il prépare les sentiers pour la conciliation avec soi et pour l'épanouissement personnel. Pourtant, l'action humaine ne pourrait avoir une telle valeur si elle ne provenait pas d'un esprit rationnel. Les expressions idiomatiques continuent à servir la machine de la dénonciation en critiquant l'irréflexion dans la prise des décisions, en particulier lorsqu'il s'agit d'un choix de vie décisif. La phrase « notre mariage a été un malentendu, un hasard mal enclenché » (14) est une invitation à favoriser l'intelligence comme moyen de prendre de bonnes décisions pour ne pas permettre des relations conjugales médiocres, voire échouées. Ceci dit, faire le mauvais choix dicté par un hasard fait tomber la personne en proie à la peur d'avancer. Néanmoins, la libre et décisive action, résultant d'une profonde réflexion et d'une conscience mature, est une panacée contre le figement, la peur et l'hésitation. « Je ne suis plus l'homme figé par la peur » (19), affirme le personnage du récit, ayant enfin décidé de voyager à Naples pour passer son concours. C'est une nouvelle expérience qui fait renaître en lui l'esprit de défi et d'invention, ce qui lui permet de changer le rythme de sa vie monotone.

La structure « La dérive napolitaine » (23) explique l'envie du personnage de fuir la banalité de sa vie; Naples constituerait ainsi son échappatoire. Dans sa variation sémantique, la dérive est le fait de s'éloigner de la normalité; il s'agit alors du fait de se laisser aller pour échapper à l'ennui marrakchi; c'est une manière de dire *non* aux rapports conjugaux conflictuels et médiocres.

Le fait de se lancer dans une nouvelle expérience inspire au personnage Bidoun l'ambition d'ébaucher la quête d'une identité si désirée en tant que mari silencieux, débile et déçu. Celui-ci tente de s'offrir du plaisir à travers une correspondance dans laquelle il interpelle sa femme par un autre pseudo, Ouarda, et fait semblant de s'adresser à une autre. En fait, cette tentative dévoile l'intention de l'époux de surmonter l'incommunicabilité qui marquait leurs conversations, où le message ne passait plus, et où les mots ne se rencontraient jamais, pour établir un discours lyrique et spirituel ralliant deux âmes si longtemps dissociées. Ouarda est cette fleur rayonnante à laquelle aspire Bidoun, métaphore de la conjointe simple et jolie auprès de laquelle il a toujours rêvé de se sentir libre et d'éprouver l'amour réel. L'affirmation « Tu te diras : c'est une lubie d'écrivain » (33) semble désigner le fait d'avoir le désir spontané et passager de mettre à l'œuvre une idée jugée fantaisiste ou déraisonnable par sa femme. Le voyage de Bidoun est en vérité cette aventure déclenchée par le pathétique provenant de la vacuité affective et forçant la personne à chercher la satisfaction de son amour idéal et excessif. La quête de Bidoun montre sa volonté de se révolter contre l'anéantissement dans une vie ravagée de malaise, happé dans l'impétueuse envie de s'approprier une identité différente.

L'acte d'écrire est loin de garantir la satisfaction du protagoniste, dont la quête identitaire ne peut se délimiter dans l'écriture. La correspondance est la motivation qui engendre la délivrance de son être et le fait mouvoir à la



recherche de sa vraie identité en explorant d'autres espaces et en rencontrant de nouvelles personnes.

« T'es paumé » (42), comme le lui dit la vieille de l'auberge, est une expression qualifiant le personnage d'homme perdu, égaré ou désorienté dans sa quête de la passion, poussé par l'ambition d'atteindre une vraie identité. Le dire de la vieille signifie qu'il est encore à la recherche d'une bonne voie menant à une réalité admirable, alors que l'existence d'autrefois n'était que perte et illusion.

Le proverbe intervient de nouveau comme une réaction à un préjugé qui obsède la pensée masculine quant à l'attitude de la femme envers l'amour. La vieille dame de l'auberge s'exprime sur une bévue qu'elle tourne en dérision, à savoir la conviction qu'ont certains hommes que c'est la force physique qui attache la femme à l'homme et l'incite à l'amour et à la sexualité. « La virilité ne réside pas dans les muscles, elle est dans l'esprit » (61) s'annonce en tant que paradigme stéréotypé, fondé sur l'emploi du présent de la réalité (*réside/est*). La vieille affirme que les femmes n'apprécient pas autant la force physique dans l'assouvissement de leur sexualité, mais elles chantent l'esprit de la personne. Le proverbe met en évidence ses aspects pédagogique, éthique et relationnel, afin de rectifier le comportement humain, de favoriser la noblesse d'esprit et de créer une harmonie dans la relation homme/femme grâce à une adaptation de leurs attitudes et de leurs modes de pensée aux valeurs humaines.

Un autre proverbe résonne très loin pour vénérer la beauté intérieure et déplacer la beauté physique au second rang, comme dit la vieille à Ava Maria: « Le maquillage est le linceul de la beauté » (249). Le maquillage ensevelit la beauté naturelle dans une apparence fausse et dérisoire qui ne fait de la femme qu'un modèle que peuvent suivre quelques matérialistes; or, favoriser la beauté intérieure aboutit à la noblesse, à la douceur du caractère et à la qualité du cœur et de l'esprit, lui permettant de servir d'exemple.

Le récit benjellounien est un socle où se croisent la fiction et la réalité pour rétablir la sagesse sociale et dont les valeurs et les normes redressent les esprits et les âmes en faveur de l'individu et de tous. « L'hirondelle ne fait plus le printemps » (p.115) est un autre proverbe qui critique adressée violemment la sentence publique selon laquelle on donne un jugement général sur une personne selon un fait particulier, ou on se donne le droit à formuler une généralité sur une communauté à partir d'un seul exemple. Le dire de la vieille affirme qu'un fait isolé n'autorise pas à donner une conclusion générale et conduit plutôt la personne à s'assurer des preuves et des témoins avant de proférer un jugement, quels que soient l'acte ou l'individu.

La rencontre du Marocain Bidoun avec la vieille italienne est une allusion à l'universalité de la sagesse humaine, reconstituée par l'ensemble des valeurs et des normes dépassant les différences culturelles, religieuses et raciales.

## Conclusion

Le proverbe et l'expression idiomatique traversent le récit dans sa totalité, l'orientent et régissent l'univers qu'ils renferment. En tant que formes de l'intertexte, ils ancrent la diégèse dans un contexte socioculturel connu et diminuent la prééminence du fantastique. Le recoupement entre l'aspect socioculturel et celui fictionnel se poursuit grâce à l'esthétique qui se déploie grâce aux proverbes et aux expressions idiomatiques. Ceux-ci préparent les voies pour la reconstitution d'une pensée humaine dont l'épanouissement dépend d'une volonté incontournable de franchir les frontières.

## Bibliographie:

- [1] BEN JELLOUN, Tahar, **L'enfant de sable**, Paris, Seuil, 1985.
- [2] BEN JELLOUN, Tahar, **L'auberge des pauvres**, Paris, Seuil, 1999.
- [3] BEN JELLOUN, Tahar, **Le bonheur conjugal**, Paris, Gallimard, 2012.
- [4] <http://fabiusmaximum.com/2010/04/24/Kennedy-2/>, site consulté en mars 2017.



## LA FABLE : UNE DIDACTIQUE DE LA MORALE SOCIALE OU UN GENRE LITTÉRAIRE ?

Professeur **Léon-Martin MBEMBO**, PhD  
L'Université Catholique du Congo, Kinshasa, Congo

**Abstract:** *The fable has always been associated with the didactics of social morality. Yet beyond its educational aim, it is a literary genre. However, few literary studies have hitherto focused on it as a literary genre, contrary to research that has explored its pedagogical functions. But this study is also not intended to carry out an analysis of the fable as a literary genre in order to determine its social discursive morphology. On the contrary, it tends rather to attest that the pedagogical dimension of the fable is consubstantial with its nature as a literary genre. Indeed, as a genre, that is to say a socio-discursive practice, fable is an act of language truffled with a practical aim that brings theoretical consistency to its didactic dimension.*

**Keywords:** *fable, didactic, literary genre, act of language, pragmatics of communication.*

### Introduction

La fable est un petit récit à visée morale et didactique qui met généralement en scène des animaux. Elle est donc de ce point de vue une forme d'allégorie qui recourt à la prosopopée et à des multiples symbolismes pour livrer une leçon, un enseignement d'autant plus efficace qu'elle est séduisante, qu'elle suscite l'étonnement. La symbolique animale ou végétale et parfois humaine qui y est utilisée permet de révéler l'individualité de l'homme, ainsi que ses faiblesses. La fable est aussi une sorte d'apologue, c'est-à-dire un bref récit métaphorique destiné à illustrer une vérité morale. En parlant de ses *Fables*, Jean de La Fontaine les concevait comme une partie de l'apologue : « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité » (28).

Mais en réalité, la fable se distingue de l'apologue par le développement plus ample de son élément narratif. Elle se distingue également du conte, plus long, et de la parabole, particulièrement brève, qui ne met pas en scène des personnages. Pourtant les études sur la fable méconnaissent souvent ces aspects morphologiques et communicationnels qu'une étude de la fable en tant que genre littéraire prendrait en charge. Elles sont au contraire directement centrées sur les leçons morales et la didactique de ces leçons morales. Cet article qui se veut prétentieux a l'ambition de démontrer que la didactique de la morale sociale de la fable et la fable en tant que genre littéraire sont consubstantielles. Pour s'en convaincre, il suffit d'étudier la fable comme un genre littéraire dans une perspective pragmatique-communicationnelle.

Pour parvenir à cette démonstration, l'étude va s'étaler sur trois parties. La première partie restitue la définition de la fable dans sa perspective séculaire, une perspective purement didactique. La deuxième partie brosse un condensé

historico-évolutif de la fable et décrit comment cet objet littéraire a été empreint des considérations didactiques par ceux qui l'ont pratiqué à travers les âges. La troisième partie enfin entrevoit la fable comme un genre littéraire et dresse l'impact prospectif d'une telle perspective sur la dimension didactique de la fable.

## I. Définition didactique de la fable

### 1.1 Les mots *fable*, *fabuliste* et *affabulation*

Le mot *fable*, issu du latin *fabula* (« récit, propos »), apparaît vers 1155 et prend très vite le sens de « récit imaginaire ou histoire ». Le caractère mensonger de la fable existe dès son origine en français, tout comme la définition « petit récit moralisant qui met en scène des animaux » (vers 1180). Au XVII<sup>e</sup> siècle, le mot s'applique également à la mythologie de l'Antiquité païenne (on parle alors de « fable des dieux grecs », par exemple). Le terme *fabuliste*, emprunté à l'espagnol *fabulista* en 1588, signifie quant à lui « conteur de mensonge ». C'est avec Jean de La Fontaine qu'il prend le sens d'« auteur de fable ». Le terme *affabulation* revêt au XVII<sup>e</sup> siècle le sens latin, qu'il a aujourd'hui perdu, de « moralité d'une fable ».

Cependant, si l'on remonte plus en amont, l'étymologie du mot *fabula* vient de *fari*, « parler », sens qui englobe non seulement l'idée de l'oralité, mais aussi de la parole vraie et de la parole mensongère. La parole est en effet bien au centre de la fable : « J'ai fait parler le loup et l'agneau. / J'ai poussé plus avant : les Arbres et les Plantes / Sont devenus chez moi créatures parlantes » (Biet10).

En effet, « tout parle dans l'Univers » (Moland CXI), dit dans deux de ses *Fables* Jean de La Fontaine, qui raconte que sa muse « traduisait en langue des dieux » (Monferran 146) les paroles de tout ce qui vit ici-bas. Le fabuliste La Fontaine se pose ainsi en interprète d'une parole divine, qu'il présente comme vraie.

### 1.2 La fable, entre mensonge et vérité

L'acception du mot *fable* est diversement interprétée par les fabulistes eux-mêmes et par leurs contemporains. Au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Platon, dans *La République*, se demande si « tout ce que disent les conteurs de fables et les poètes n'est pas le récit d'événements passés, présents ou futurs » (Laizé 33). Posant ainsi la fable comme source possible de vérité, il ajoute également que Socrate considère « comme sœurs la poésie et nos fables » (Walckenaer 13). Quintilien, dans *l'Institution oratoire* (vers 95 apr. J.-C.), distingue pour sa part trois formes de narration : « la fable, qui n'a rien de commun avec la vérité ni pour le fond ni pour la forme, et fait le sujet des tragédies et des poèmes ;

l'argument, qui est fictif, mais vraisemblable, et fait le sujet des comédies ; l'histoire, ou exposition d'un fait » (Nisard 53)<sup>1</sup>.

### 1.3 La fable, entre divertissement et instruction

D'aucuns, comme Jean de La Fontaine, affirment le caractère didactique de la fable. Dit-il, « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes » (Sweetser 109). D'autres n'y lisent que divertissement. Quoi qu'il en soit, la parole du fabuliste est bien marquée dans les fables, le conteur est présent, pour séduire et/ou instruire. C'est en fait « l'art d'instruire en amusant », explique le chevalier de Jaucourt dans *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Le fabuliste latin Phèdre (I<sup>er</sup> siècle) précise en ce sens que ses deux vocations sont de faire rire («*risum movere*») et de donner l'exemple («*exemplo movere*») (Gail 246). Les interventions du fabuliste, son humour, son cynisme, ne sont en effet pas là vainement. Selon *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et D'Alembert, c'est une « instruction déguisée sous l'allégorie d'une action » (738), dont l'invention remonte à celle « de l'allégorie dont la fable est une espèce » (Noël 544) ; selon le dictionnaire d'Émile Littré, c'est un « petit récit qui cache une moralité sous le voile d'une fiction et dans lequel d'ordinaire les animaux sont les personnages » (Beaujean 446).

Selon Jean de La Fontaine, la fable a le plus souvent pour but de « vous persuader » (Curial et Decot 11). Fénelon veut quant à lui qu'on en nourrisse l'esprit de l'enfant. Il explique qu'elle doit faire parler les personnages, afin d'éveiller l'imagination des enfants, tout en exerçant leur jugement.

Certains la trouvent grossière, d'autres simple et transparente, mais beaucoup s'accordent à parler de naïveté dans le sens de « naturel, authentique ». En fait, la fable est aussi multiple que ses fabulistes. Jean-François Marmontel décrit d'ailleurs ainsi les principaux fabulistes dans *l'Encyclopédie* :

Ésope raconte simplement, mais en peu de mots ; il semble répéter fidèlement ce qu'on lui a dit, Phèdre y met plus de délicatesse et d'élégance, mais aussi moins de vérité. [...] La Fontaine a répandu dans le sien tous les trésors de la Poésie, et il n'en est que plus naïf (Ehrard 132).

Parfois en prose comme chez Ésope, parfois en vers comme chez La Fontaine, quelquefois exclusivement animale selon la définition d'Aristote, quelquefois mettant en scène animaux, plantes et hommes, tantôt politique, tantôt morale, la fable est un genre protéiforme qui se manifeste donc sous de multiples facettes.

---

<sup>1</sup> Cette citation est certes de Quintilien dans son ouvrage *l'Institution oratoire* tel qu'indiquée ci-haut, mais reprise ici a été tiré du *Quintilien et Plinie Le Jeune : Œuvres complètes* de Désiré Nisard paru chez Firmin Didot Frère en 1865.

## II. La dimension didactique de la fable à travers l'histoire de la littérature

### 2.1 De la tradition orale au *Panchatantra*

Issue de la tradition orale, la fable est présente dans les littératures les plus anciennes du monde entier. Le premier recueil de fables connu, composé au début de notre ère, est le *Panchatantra*, qui rassemble contes et fables du sud de l'Inde, du Népal et du Cachemire, transmis et augmentés par d'innombrables versions, dont celle en arabe attribuée à Bidpay, un brahmane hindou. Ces fables auraient, à l'origine, été rassemblées par un sage, réel ou mythique, Vishnu Sharma, qui voulait enseigner le *Niti* (« la sage conduite de la vie ») aux trois fils de son roi. Le recueil compte quatre-vingt-quatre fables, et beaucoup plus de récits enchâssés, afin de soutenir l'attention des lecteurs et auditeurs. Ces fables, mettant en scène et faisant parler tous les animaux de la faune indienne, du puceron au chacal, sont en apparence souvent dénuées de morale ou même immorales – la loi du plus fort l'emportant le plus souvent. Cependant les fables du *Panchatantra* laissent transparaître, par la verve ironique, voire cynique du récit, une certaine moralité et donnent ainsi des leçons de vie. En Occident, on attribue à Ésope, esclave phrygien qui aurait vécu en Grèce au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – mais dont l'existence n'est pas attestée –, quelques centaines de fables en prose, qu'il aurait lui-même compilées à partir de récits oraux très anciens.

### 2.2 De l'Ésope à Phèdre

Écrites dans une langue simple et accessible, elles auraient été transmises oralement de génération en génération et recueillies par Démétrios de Phalère vers 300 av. J.-C. Ayant pour acteurs des animaux – tantôt communs, tantôt exotiques comme le crocodile ou le chameau – et des divinités, ou bien traitant de concepts comme le bien et le mal ou l'origine des choses, ces fables brèves à caractères didactique, moraliste, symbolique, voire étiologique, donnent des leçons aux hommes. La fable est un genre qui existait cependant avant Ésope dans l'Antiquité – peut-être originaire d'Asie Mineure, de Phrygie, de Syrie, ou même d'Inde –, et notamment en Grèce antique : on connaît une fable d'Hésiode « *le Rossignol et l'Épervier* », une fable d'Archiloque « *le Cheval et le Cerf* », ainsi qu'une fable de Stésichore, poète sicilien du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. « *l'Aigle et le Renard* ». Platon, quant à lui, raconte dans *le Phédon* que Socrate aurait écrit des fables en prison. C'est peut-être celles attribuées à Ésope, selon certains exégètes (Labarbe 5) ; d'autres d'ailleurs ont attribué les fables que l'on connaît d'Ésope à Planude, un moine qui a écrit sa vie au XIV<sup>e</sup> siècle (Jouanino). Le recueil de fables de Phèdre offre un double avantage : il fait rire et donne de sages conseils pour la conduite de la vie.

De nombreux poètes latins se sont essayés au genre, au goût du jour dans la Rome antique, notamment Ennius, Caius Lucilius, Plaute, Térence et Horace.

Mais c'est Phèdre, poète latin originaire de Thrace du I<sup>er</sup> siècle, qui rédige le plus important recueil en vers, réunissant et adaptant les fables d'Ésope. Il explique dans le prologue de son ouvrage :

Ésope, créateur de la fable, en a trouvé la matière ; moi, je l'ai polie et mise en vers sénaires [six pieds]. Ce petit livre offre un double avantage : il fait rire et donne de sages conseils pour la conduite de la vie. Peut-être voudra-t-on me chercher chicane sous prétexte que j'y fais parler les arbres, sans m'en tenir aux animaux. Mais je rappellerai que ce sont là des badinages et des récits tout imaginés (Jouanino 122).

Son recueil compte 132 fables qu'il a écrites ou réécrites. Il affirme que ses fables sont davantage le produit de sa création que le fruit d'une adaptation (Jouanino 123). Selon l'écrivain Antoine Houdar de La Motte, alors qu'Ésope n'était qu'un « philosophe », « Phèdre est un auteur » (Jouanino 124).

Sont héritées également des *Fables* d'Ésope les 123 fables retrouvées<sup>1</sup> du poète gréco-latin Babrius (ou Babrias), composées au II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siècle mais découvertes au XIX<sup>e</sup> siècle, et les 42 fables du poète romain Avienus (ou Avienas) composées au V<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'une fable peut-être écrite par Tibère, *Le Renard et le Hérisson*. On attribue également quelques fables à Plutarque, à Lucien de Samosate et surtout à Nicostrate qui aurait composé une dizaine de recueils de fables, aujourd'hui perdus.

### 2.3 De Marie de France à Jean de La Fontaine

En France, au Moyen Âge, on se souvient davantage de l'œuvre d'Ésope que de celle de Phèdre, qui pourtant a traversé les siècles grâce à une version simplifiée datant du V<sup>e</sup> siècle, le *Romulus*. Les fables « ésopiques », tout comme celles des différentes versions du *Romulus*, inspirent les poètes du Moyen Âge français, déjà friands de contes animaliers tels *le Roman de Renart*. En l'honneur d'Ésope, certains poètes, notamment Marie de France, nomment « ysopet » (Isopets ou Ésope) leurs recueils de fables. Les *Isopets* de Chartres, de Paris ou de Lyon sont restés célèbres. Il existe par ailleurs de nombreuses traductions et adaptations en vers du *Romulus*, notamment l'*Ésope* d'Adémar de Chabannes (XI<sup>e</sup> siècle) regroupant 67 fables, l'*Ésope de Wissembourg* (63 fables, XII<sup>e</sup> siècle), les *Fabulae* d'Odon de Chérillon (81 fables, XIII<sup>e</sup> siècle) et le *Romulus de Vincent de Beauvais* (29 fables, XIII<sup>e</sup> siècle). Les fables d'Avianus sont aussi largement adaptées, sous l'appellation d'« Avionnet ». De nombreuses fables du monde entier – indiennes (celles de Bidpay) ou arabes (celles de Lokman, XIV<sup>e</sup> siècle) – sont également traduites pendant cette période. À la Renaissance, Gilles Corrozet est le premier à produire une traduction libre en vers des *Fables* d'Ésope (*les Fables du très ancien Ésope, mises en rithme française*, 1542). Par la suite, d'importants recueils de fables sont publiés, notamment les

<sup>1</sup> Il en aurait écrit environ 200.



*Hecatomythium* (1495) et *Hecatomythium secundum* (1499) du poète italien Laurentius Abstemius (Lorentio Astentio en italien) et le recueil de *Fables* de Gabriel Faërne (ou Gabriele Faerno), publié au XVI<sup>e</sup> siècle.

## 2.4 L'ère de La Fontaine

Empruntant à une tradition antique la forme mineure et populaire de la fable, La Fontaine en fait une pièce raffinée quoique naturelle. Ses fables se caractérisent par des personnages d'animaux incarnant des travers humains, un lexique simple, une forme dialoguée, une répartition entre récit exemplaire et morale explicitée. Mais les fables de La Fontaine sont novatrices, malgré leur brièveté, et ont une qualité narrative vivace, ironique et travaillée sur le rythme. Quant à leur morale, assez banale, ces fables valent surtout par le rapprochement humoristique entre les animaux et les personnages importants de la société.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le Suisse Issac Nicholas Nevelet traduit les *Fables* d'Ésope en latin (reprises par Jean Beaudoin dans les *Fables d'Ésope phrygien*) tandis qu'un avocat, François Pithou, exhume et fait publier en 1596 par son frère Pierre les *Fables* de Phèdre, oubliées depuis des siècles. Jean de La Fontaine, ayant à dessein de transformer le genre considéré jusqu'alors comme dépourvu de dignité littéraire et d'ajouter à son seul rôle didactique une réelle vocation littéraire, choisit la fable, grâce à laquelle il entrevoit la possibilité de pratiquer une poésie naturelle, spontanée, pleine d'élégante simplicité, propre à plaire au public des salons. Dès la publication du premier livre des *Fables*, une véritable mode est lancée : « Il n'y a pas d'instruction qui soit plus naturelle et qui touche plus vivement que celle-ci », écrit l'académicien Antoine Furetière en 1671. Le nom de Jean de La Fontaine s'inscrit ainsi au terme d'une longue histoire du genre et ses *Fables* sont largement inspirées des fables d'Ésope, de Phèdre et de tous leurs héritiers ainsi que de celles de Bidpay. Cependant, en le renouvelant de façon magistrale, le fabuliste a permis au genre d'atteindre son apogée.

## 2.5 Après les *Fables* de La Fontaine

Les imitateurs de Jean de La Fontaine ont été légion, mais peu d'entre eux ont atteint sa renommée : ni les *Fables* de John Gay, ni celles de Gotthold Ephraïm Lessing, ni les *Fabulas literarias* de Tomás de Iriarte n'atteignent la qualité littéraire des fables de celui-ci. Seul Ivan Andreïevitch Krylov fait figure de novateur en brossant dans chacune de ses *Fables* (1809-1843) un savoureux tableau du peuple russe. Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling, la *Ferme des animaux* de George Orwell ou la *Fable du monde* de Jules Supervielle cultivent à leur tour l'esprit de la fable. Bien que l'institution scolaire en ait fait, pendant trois siècles, un usage légitime, mais réducteur, la fable ne cesse de séduire. Elle s'adresse, en outre, à un lectorat

indifférencié, même si Robert Desnos a composé *Trente Chantefables pour les enfants sages*.

### III. La fable comme genre littéraire

Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? En quoi peut-il influencer sur la dimension didactique d'une fable ? En réalité, pour répondre à ces deux questions, tout dépendrait du positionnement conceptuel auquel le chercheur souscrirait pour définir le terme genre littéraire lui-même.

La fable étant expérimentalement définie plus haut comme un objet à visée didactique, il apparaît évident que le concept *fable* est truffé d'une dimension communicationnelle et pragmatique. La première dimension réside dans le fait qu'une didactique sert à communiquer et la dimension pragmatique relève de l'idée que la didactique d'une fable sert à transformer des comportements. En d'autres termes, et pour consolider la conception de la fable évoquée ci-dessus, la fable est une pratique communicationnelle et pragmatique. Son invocation convoquerait de fait sa conception comme genre littéraire. Car, le genre – selon la perspective de Dominique Maingueneau, Patrick Charaudeau, François Rastier, Jean-Michel Adam, Patrick Mpondo-Dicka, etc. – prend en charge des objets qui ont une visée communicationnelle et pragmatique.

#### 3.1 Définition du genre littéraire dans une perspective pragmatico-communicationnelle

La pragmatique « renvoie à la praxis », résume Elfie Poulain (19). Elle est une des trois composantes traditionnelles de la sémiotique, selon Charles Morris. Les deux autres composantes étant la sémantique et la syntaxe.

L'approche sémantique traite de la relation entre les signes et les objets ou les choses et les états de choses auxquels ils réfèrent ou qu'ils dénotent ; c'est l'étude conjointe du sens, de la référence et de la vérité. L'approche syntaxique étudie la relation formelle des signes entre eux, des mots dans la phrase ou des phrases dans les séquences de phrase. Y est essentiel le respect des règles grammaticales pour que les mots et les phrases soient pourvus du sens. La pragmatique étudie la relation entre les signes et les utilisateurs des signes. Elle analyse les actes de langage, formule les règles qui fondent la fonction communicationnelle d'un énoncé, et vise à décrire les règles guidant l'usage des expressions verbales dans l'interaction sociale. Elle analyse ce qui se passe psychologiquement et sociologiquement lors de l'usage des signes en cherchant à décrire les intérêts que poursuit le locuteur, ou l'énonciateur, et les effets que ce dernier est susceptible de produire sur le destinataire ou l'allocataire » (21).

En planchant sur la définition que Charles Morris, cité par Elfie Poulain, attribue à la pragmatique, on s'aperçoit que ce concept prend en charge toutes les trois instances qui participent à la communication : celui qui parle, ce dont il parle et celui à qui il parle. Celui qui parle est le locuteur ; ce dont parle celui qui parle est le référent ; celui à qui celui qui parle, parle, est le destinataire. Ces

trois instances se réfèrent à un même objet. Pour s'en convaincre, évoquons un exemple tiré du livre de John Searle à savoir *Les actes de langage* :

- « 1. Jean fume beaucoup.
2. Jean fume-t-il beaucoup ?
3. Fume beaucoup Jean !
4. Plût au ciel que Jean fumât beaucoup ! » (60).

Dans toutes ces phrases, le locuteur se réfère au même objet, ou à la même chose ou personne, à savoir *Jean*, et il en dit la même chose, à savoir *fumer*. L'énoncé comporte ainsi la même référence et la même prédication, autrement dit la même signification sémantique. Mais la manière dont le locuteur aligne les mots (la syntaxe) et la façon dont il les prononce dans un contexte donné (la pragmatique) diffèrent dans les quatre phrases. En les énonçant, le locuteur fait une assertion (phrase 1), pose une question (phrase 2), donne un ordre (phrase 3) ou exprime un souhait ou un désir (phrase 4). Par conséquent, pour redire plus clairement et simplement la définition attribuée plus haut à la pragmatique, nous dirons qu'elle est une étude qui porte sur les actes de langage, c'est-à-dire les effets susceptibles d'être produits par un discours par le fait de l'énoncer.

De ce qui précède, comprendre le concept de genre littéraire dans une perspective pragmatique consisterait à le saisir comme un acte de langage, autrement dit un discours truffé d'effets compréhensibles dans un contexte donné. Ce contexte, c'est ce que Dominique Maingueneau appelle à la suite d'Emile Benveniste « situation d'énonciation ». L'énonciation correspond à l'action de s'exprimer. Et la situation d'énonciation concerne le moment où un locuteur s'adresse à un interlocuteur. A travers ces moments, l'on cherche à connaître celui qui parle, à qui il parle, quand il parle, où il parle, etc. En effet, appréhender tous ces moments permet de déceler l'intention communicationnelle de l'énonciateur. D'où un genre littéraire comme acte de langage qui permet de reconstruire la situation d'énonciation d'un discours donné et de restituer l'intention de communication énoncé à travers ce discours.

Selon Dominique Maingueneau, une situation d'énonciation comprend trois dimensions : une scène englobante, une scène générique et une scénographie. La scène englobante renvoie au type de discours à travers lequel les textes sont produits. Un discours obéit à des normes d'écriture qui le rend reconnaissable, opposable et catégorisable. Ainsi, on peut distinguer les types de discours suivant : le discours politique, le discours philosophique, le discours religieux, etc. La scène générique se réfère au fait qu'un discours est toujours, compte tenu de sa spécificité et des attentes qu'il est susceptible de susciter, attaché à un genre de discours. La scénographie, c'est la scène construite par le

discours et à travers lequel les récepteurs du discours se voient attribués une place (192)<sup>1</sup>.

En définitive, nous pouvons définir le genre littéraire dans une perspective pragmatico-communicationnelle comme une pratique socio-discursive reconnaissable à partir des spécificités opposables, porteuses d'attente et susceptibles de produire des effets auprès des récepteurs.

### 3.2 La dimension pragmatico-communicationnelle de la fable

Le genre littéraire étant défini, il sied à présent de reconceptualiser aussi la notion de fable selon l'approche pragmatique et communicationnelle abondamment évoquée plus haut. En effet, la fable est un genre littéraire qui se déploie à travers un discours littéraire mettant en scène des humains, animaux et végétaux avec une consistance allégorique, créant une attente divertissante et pédagogique et produisant par ce fait un univers fictionnel d'apprentissage des valeurs morales où le lecteur de la fable se voit attribué la place de l'apprenant. La définition relève en fait une scène englobante, une scène générique et une scénographie.

La scène englobante relève que la fable est un discours littéraire. Ce discours se distingue des autres discours littéraires comme le roman ou encore la poésie par le fait que le discours d'une fable est structurellement un discours en trois temps avec un bestiaire riche et conventionnel.

- Une fable en trois temps

La structure traditionnelle de la fable est presque toujours la même. Elle est d'ordinaire rythmée en trois temps. *Premier temps : l'énonciation d'une problématique.* Celle-ci est plus illustrative dans la première de la fable *Le loup et l'agneau* de Jean de La Fontaine : « La raison du plus fort est toujours la meilleure » (Livre I 14). *Deuxième temps : le récit d'une action.* L'exemple typique ici est « Et pour montrer sa belle voix, il ouvre largement son bec ». C'est un exemple tiré de la fable *Le corbeau et le renard* de Jean de La Fontaine (Livre II 10). *Troisième temps : conclusion.* Elle est soit directement ancrée dans le récit avec une apothéose finale et pertinente (« Le Loup l'emporte, et puis le mange, / Sans autre forme de procès » (Livre I 14), soit sous forme de moralité (« Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages / Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs / Tout petit prince a des ambassadeurs / Tout marquis veut avoir des pages. » (Livre III 12))<sup>2</sup>.

- Un bestiaire riche et souvent conventionnel

Dans la fable occidentale, le bestiaire, assez varié, se compose essentiellement d'animaux stéréotypés, et le lien entre ces animaux et les

<sup>1</sup> Les notions de scène englobante, scène générique et scénographie sont aussi bien résumées dans la thèse de doctorat de Fallou Mbow (173-174).

<sup>2</sup> Cet extrait provient de la fable de Jean de La Fontaine intitulée « La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf ».

caractères humains reste assez conventionnel. Ainsi, l'animal représentant le plus souvent le pouvoir et la grandeur est le Lion ; pour figurer la cruauté, la férocité et par là l'autoritarisme, le Loup est reconnu comme la figure idéale. Le Renard est pour sa part rusé et intelligent, le Chien fidèle, l'Âne stupide, l'Agneau doux, la Fourmi besogneuse, etc.

La scène générique postule que la fable est porteuse d'une promesse. C'est celle d'enseigner une ou plusieurs leçons morales. La leçon morale constitue le gain que le lecteur d'une fable attend obtenir à l'issue de la lecture. Ainsi, la fable peut prendre des formes diverses. Elles peuvent être philosophiques comme le *Songe du papillon* de Tchouang-Tseu, dissuasives comme *La mante qui chasse une cigale* de Florian, satiriques ou ironiques comme *La cigale et la fourmi* de Jean de La Fontaine, humoristiques... Peu importe toutes ces formes, la fable demeure pourvoyeuse d'une promesse : la leçon morale.

La scénographie est le moment analytique de couronnement de la situation d'énonciation. Sa conception est consécutive à l'idée qu'un texte littéraire découle toujours d'un discours. C'est l'énoncé de ce discours qui fait de ce texte un texte littéraire donné. Dans le cas précis, c'est l'énoncé de la morale sociale qui fait de la fable un texte littéraire. Ainsi, lorsqu'un lecteur entreprend de lire une fable, il se perçoit au fil de sa lecture non plus comme lecteur d'une fable mais comme lecteur d'un code moral. Et c'est ce code moral qui légitime la fable comme genre littéraire relayeur d'un discours sur la morale sociale. D'où résulte que la scénographie de la fable est truffée d'une double conséquence : la description de la boucle scénographique de la fable et l'institution d'une place narrative pour le lecteur dans la situation d'énonciation.

- La boucle scénographique de la fable

En effet, ce qui fait la fable c'est son discours sur la morale sociale. Et en retour, la fable contribue elle aussi à légitimer ce discours. On est là face à deux entités qui se légitiment mutuellement créant ainsi ce que Maingueneau appelle « scène validée » (191).

- L'institution d'une place narrative pour le lecteur

La boucle scénographique crée un dispositif narrato-énonciatif où l'on a un genre qui institue un discours dont le rôle est de légitimer le genre. Mais cette légitimation s'accomplit par l'expérience du lecteur en tant que tel. Autrement dit, c'est par l'acte de lecture que le lecteur perçoit que ce qui au départ n'était qu'une fable devient au fil du décryptage une didactique de la morale sociale. Et cette didactique se révèle plus loin dans la lecture comme un appareil énonciatif légitimant la fable en tant que fable. En effet, dans cette boucle où le précédent légitime le suivant et le suivant à son tour valide le précédent, le lecteur se retrouve assigné le rôle actantiel de « légitimateur ». C'est par l'acte de sa lecture que la fable devient une didactique de la morale sociale et lui-même en devient l'apprenant.

## Conclusion

La fable, très étudiée dans les cours de littérature pour les jeunes, est sempiternellement explorée du point de vue de sa dimension morale. En fait, une fable est écrite pour enseigner une sagesse donnée. Il suffit de scruter les fables de La Fontaine, d'Esopé ou encore de Phèdre pour s'en convaincre. Or, la fable possède aussi une autre dimension que des chercheurs en littérature et sciences du langage explorent moins. C'est la dimension « genre littéraire ». En effet, la fable est un genre littéraire.

Cependant, le genre littéraire abordé du point de la pragmatique du langage issue de Dominique Maingueneau ou encore de Patrick Charaudeau est défini comme une pratique socio-discursive visant à agir sur des comportements. Envisagé dans cette perspective, la fable est donc un « acte de langage » qui a un objectif illocutoire. C'est celle d'enseigner la morale sociale. D'où, aborder la fable comme genre littéraire n'éloigne pas en fait ce concept de la mentalité selon laquelle la fable est un ouvrage didactique sur la morale sociale. Au contraire, entrevoir la fable comme genre littéraire dans une perspective pragmatique-communicationnelle permet d'une part de renforcer le caractère intrinsèque de sa visée pédagogique, et d'autre part, de créer finalement un cadre théorique et épistémologique de référence légitimant le caractère scientifique de la nature moralisatrice de la fable.

À ce niveau, nous pouvons maintenant prétendre répondre à la question posée au titre de cette réflexion : la fable est-elle une didactique de la morale sociale ou un genre littéraire ? En effet, la fable est les deux. Seulement, pendant très longtemps la dimension genre littéraire de celle-ci était méconnue au profit de sa dimension didactique. De plus, la dimension genre littéraire dans une perspective pragmatique et communicationnelle ouvre la fable à des prospectifs théoriques et épistémologiques utiles pour son avenir en tant qu'objet d'étude.

## Bibliographie:

- [1] BEAUJEAN, Amédée, **Dictionnaire de la Langue Française : Abrégé du Dictionnaire de E. Littré de l'Académie Française**, Paris, Hachette, 1874.
- [2] BIET, Christian, **Les fables de La Fontaine**, Paris, Vuilbert, 1997.
- [3] EHRARD, Jean, **Jean François Marmontel 1723-1799 : De l'Encyclopédie à la contre-révolution**, Paris, Bussac, 1970.
- [4] CURIAL, Hubert et DECOT, Georges, **Fables : Jean de La Fontaine**, Paris, Hatier, 2001.
- [5] De la FONTAINE, Jean, **Fables : Livres I à III**, Paris, Primento, 2012.
- [6] GAIL, Jean-Baptiste, **Le philologue avec ou sans Atlas**, Tome 15, Paris, Chez Gail, 1824.

- 
- [7] HOUDAR de la MOTTE, Antoine, **Fables : Nouvelles**, Paris, Chez Grégoire Dupuis, 1719.
- [8] JOUANINO, Corinne, **Livre du philosophe Xanthos et de son esclave Ésope : Du mode de vie d'Ésope**, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- [9] LABARBE, Jules, **L'Homère de Platon**. Paris, Les belles lettres, 1987.
- [10] LAIZÉ, Hubert, **Aristote : Poétique**, Paris, PUF, 1999.
- [11] MAINGUENEAU, Dominique, **Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation**, Paris, Armand Colin, 2004.
- [12] MBOW, Fallou, « **Enonciation et dénonciation du pouvoir dans quelques romans négro-africains d'après les indépendances** », Thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne et Université Cheick Anta Diop de Dakar, 2010.
- [13] MOLAND, Louis, **Œuvres complètes de La Fontaine**, Tome 1, Paris, GF, 1872.
- [14] MONFERRAN, Jean-Charles, **Le génie de la langue française : Autour de Marot et La Fontaine, L'Adolescence clémentine et Les Amours de Psyché et de Cupidon**, Lyon, Ens Editions, 1997.
- [15] NISARD, Désiré, **Quintilien et Pline Le Jeune : œuvres complètes**, Paris, Chez Firmin Didot Frère, 1865.
- [16] NOËL, François-Joseph-Michel, **Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes**, Paris, Janet et Cotelte, 1834.
- [17] POULAIN, Elfie, **Approche pragmatique de la littérature**, Paris, L'Harmattan, 2006.
- [18] SWEETSER, Marie-Odile, **Parcours lafontainien : D'Adonis au livre XII des fables**, Tübingen, GNV, 2004.
- [19] WALCKENAER, Charles-Athanase-Baron, **Œuvres complètes de Jean de La Fontaine**, Paris, Chez Lefèvre, 1835.

## MIGRITUDE ET QUÊTE DES ORIGINES DANS LE ROMAN POLICIER AFRICAIN FRANCOPHONE

Guilioh Merlain **VOKENG NGNINTEDEM**, PhD (c)

Université de Maroua

École Normale Supérieure de Maroua, Cameroun

**Abstract:** *"Migrant literature" includes the authors and the themes that reflect the vast population movements encouraged by the development of international capitalism and develops specific identity interrogations produced by the migrants themselves. Under these conditions, the experience of the postcolonial detective novel seems necessary to the apprehension of an imaginary of immigration, especially African. It is in this logic that Bolya Baenga's "La Polyandre" and "Les Cocus Posthumes" are inscribed. This article tries to show that these two detective novels of the Congolese writer appear as a privileged place of the affirmation of a deterritorialized and fragmented postcolonial identity. Hence, it is necessary to see how "afropolar" and / or "anthropolar" contribute to the deepening of the same, the self and otherness in the exploration of a reversed anthropology.*

**Keywords:** *identity, immigration, "migritude", quest for origins, detective novel.*

### Introduction

S'il est indéniable qu'aventure, voyage et quête ont des points communs, il est également certain que toute aventure ou tout voyage ne peut être qualifié de quête. Comme l'a constaté Simone Vierne, le voyage comme une quête a un but qui va au-delà du dépaysement, même si le voyageur n'en est pas du tout conscient. En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, la littérature de l'immigration africaine a déjà des auteurs qui jouissent d'un fort capital symbolique et d'une tradition inaugurée par les premiers intellectuels et écrivains africains. Dans la continuité de cette génération, nous assistons depuis une décennie à la prolifération de la littérature dite de la *migritude* pour reprendre une expression chère à Jacques Chevrier que l'on résume très souvent, à tort ou à raison, par littérature exilée, littérature de l'exil, littérature « beure », littérature de l'émigration, littérature migrante ou plus couramment littérature de l'immigration. À la vérité, le point commun à ces différentes littératures est qu'elles mettent toutes en scène « une rupture avec l'espace d'origine » en même temps qu'elles matérialisent « une confrontation avec la société d'accueil dans laquelle l'immigré doit vivre » (Albert 2005 : 12). Les écrivains francophones traitent selon le point de vue de Christiane Albert « de l'immigration « par procuration » à travers des récits de fiction loin de leur expérience personnelle » (*Ibid.*)<sup>1</sup>. La « littérature migrante » « comprend les auteurs et les thèmes qui traduisent les vastes mouvements de

<sup>1</sup> Lire également à ce sujet Fonkoua, Romuald, « Écrire la banlieue : la littérature des « invisibles » in *Cultures Sud*, n°165 (retours sur la question coloniale), avril-juin 2007, pp. 99-106.



population encouragés par le développement du capitalisme international » et « développe une interrogation identitaire spécifique produite par les migrants eux-mêmes, mais également par ceux de la deuxième ou troisième génération de leurs descendants » (Aron 2004 : 372). Les romans de ces auteurs mettent souvent en scène des personnages partagés entre deux cultures, aux prises avec des questionnements identitaires profonds. Ces auteurs se trouvent eux-mêmes dans une position particulièrement intéressante pour parler de « l'entre-deux » puisqu'ils ont un vécu interculturel. Ils ont souvent théorisé la situation des migrants en distinguant deux pôles qui entrent en conflit : celui de la culture d'origine traditionnelle et celui de la culture du pays d'accueil. On parle alors de « double socialisation ». Dans ce cas, il est commun d'affirmer que cette dissonance produite dans la construction identitaire du migrant le confrontera au choix impossible entre adaptation sociale et rejet de ses origines, entre respect des valeurs parentales et échec de l'intégration dans la société d'accueil. En tout cas, « le développement de cette « culture immigrée » procède du constat d'une triple impossibilité : celle de prolonger ailleurs et sans altération la culture du pays d'origine, celle de s'intégrer sans douleurs dans la société d'accueil et celle de retourner, comme si rien ne s'était passé, dans le pays des parents » (Joubert 1988 : 20).

La notion d'identité a été entre autres élaborée par David Praile dans le cadre de son étude sociologique sur les représentations identitaires. Ce dernier définit l'identité comme étant « la constitution progressive, par le biais de différents processus intégrateurs (ou de socialisation) qui jalonnent l'expérience individuelle, d'un système relativement cohérent de représentation de soi et de son inscription sociale (rôles, statuts ou positions) » (Praile 1996 : 23). L'immigration est pour les auteurs francophones une expérience existentielle doublée d'une expérience littéraire où l'imaginaire producteur d'un sens du monde donne à lire les silences, les peurs refoulées, les préjugés ravageurs mais également les espoirs d'individus souvent restés anonymes. Avec de telles dispositions, quoi d'étonnant si la « littérature immigrée » devient presque interchangeable. Ainsi, les auteurs africains se positionnent désormais par rapport à une double tradition littéraire, mettant en relief une thématique typique de la littérature africaine de ces dernières décennies. Odile Cazenave écrit fort à propos :

Les années 80 ont vu apparaître une nouvelle génération d'écrivains africains vivant en France. Contrairement à leurs prédécesseurs, ils offrent un regard de nature et de portées différentes. C'est un regard non plus nécessairement tourné vers l'Afrique, mais plutôt sur soi. Ces écrivains hommes et femmes contribuent à la formation d'une nouvelle littérature. S'éloignant du roman africain canonique de langue française, leur écriture prend des tours plus personnels. Souvent peu préoccupées par l'Afrique elle-même, leurs œuvres découvrent un intérêt pour tout ce qui est déplacement, migration,

et posent à cet égard de nouvelles questions sur les notions de cultures et d'identités postcoloniales, telles qu'elles sont perçues et vécues depuis la France (Cazenave 2003 : 7-8).

En ce sens, l'expérience du roman policier postcolonial apparaît désormais nécessaire à l'appréhension d'un imaginaire de l'immigration spécifiquement africain. *La Polyandre* et les *Cocus posthumes* de Bolya Baenga s'inscrivent dans ce registre. Ces deux romans policiers de Bolya Baenga donnent à voir un tableau comparatif global des relations entre Blancs et Noirs en France, de l'identité du Noir dans deux points géographiques de référence<sup>1</sup>, de l'importance des racines culturelles. À travers une série de touches successives qui vont de l'utilisation de personnages africains-français, à leurs échanges avec des personnages africains sur les relations Blancs-Noirs en France, Bolya décentre son roman en même temps qu'il introduit une rupture dans les formes de représentations. Le polar africain postcolonial est, de ce fait, une forme d'écriture qui amène à poser les questions d'immigration autrement. L'auteur de polars serait celui qui pratique une sorte d'autoscopie sociale de l'identité.

Notre étude tentera de montrer comment l'afropolar apparaît comme un lieu privilégié de l'affirmation d'une identité postcoloniale déterritorialisée et fragmentée pour l'exploration de l'ipséité africaine. Il conviendrait aussi de voir comment l'exotisation de « l'anthropolar » contribue à l'approfondissement du même, du soi et de l'altérité dans la logique d'une anthropologie inversée.

## **I. L'afropolar entre marginalité et dépossession identitaire**

La quête identitaire apparaît rattachée à l'ailleurs et à l'altérité dans le polar africain. La démarche mise en scène dans le roman policier africain est une question de salut, une question de foi, mais aussi une quête d'identité :

Le détective participe de la crise d'identité et, par delà, de la détention d'un secret [...] Il est celui [...] qui pour savoir et pour comprendre, n'a pas d'autre recours, si ce n'est de pauvres indices, que de s'identifier à l'Autre – victime, suspect ou bien coupable. Changer de peau, en esprit, pour reconstituer un itinéraire, une biographie. Voué à un rôle récurrent de substitution, il est sans trêve dans la perte de soi (Dubois 1992 : 151-152).

Dans cette perspective, ce qu'il faut retenir du roman policier, c'est que cette quête de soi ou quête des origines ne renvoie pas uniquement aux images fortes mais à un interdiscours social, qui déploie des savoirs historiques, sociologiques, politiques voire anthropologiques. C'est le cas de *La Polyandre* et de *Les Cocus posthumes* de Bolya Baenga. C'est à bien regarder le rapprochement de

---

<sup>1</sup> Ces deux points de références sont notamment la France et l'Afrique prises comme une seule entité.

l'imaginaire avec la marge, le commencement d'un dialogue avec l'exclu et le clandestin qui fait la singularité de ce genre. Ce qu'il questionne, c'est le rapport que les populations immigrées entretiennent avec les institutions du pays d'accueil, avec la société. Il interroge leur marginalité, leur instabilité, la question de leur intégration dans le tissu social. Christiane Albert, dans une analyse, résume ce double rôle structurant de la marginalité sociale dans l'écriture contemporaine en ces termes : « La marginalité sociale est [...] un des traits constitutifs du personnage de l'immigré dans la littérature francophone depuis ses origines, et sa banalisation, après les années quatre-vingt en fait un des topoï majeurs de cette littérature » (2005 : 99).

Dans cette logique, *La Polyandre* et dans une moindre mesure *Les Cocus posthumes* de Bolya présentent la marginalité selon une double modalité sociale et idéologique. De ce point de vue, on aurait tort de croire que le thème de l'immigration ne serait dans le polar africain francophone qu'une simple reprise d'un thème littéraire classique. L'accent nous paraît différent et il est évident que le propos des auteurs reflète assez bien une réalité de la société contemporaine.

Le roman *La Polyandre* de Bolya Baenga est centré sur une mise en scène d'une perte de soi et des origines. La lettre émouvante de Makwa, un des personnages de ce roman, permet de saisir cette dépossession identitaire. Sur un ton empreint de désenchantement et d'amertume, il présente une situation qui peut être symptomatique du personnage romanesque de cette dernière décennie :

Pour ma part, la vie n'est qu'une course d'obstacles, pire que ceux que rencontre un alpiniste qui tente de grimper le Kilimandjaro. Ici, tout ne s'achète qu'en devises étrangères, pour être plus exact qu'en dollars américains. La monnaie locale change de valeur toutes les demi-heures. C'est une monnaie de singe ! Pour des singes ! [...] Le sida a décimé la plupart des hommes et des femmes que tu as connus naguère lors de tes séjours au village. Presque tous les enfants filles et garçons avec lesquels nous jouions, sont morts. [...] On n'est pas loin de l'apocalypse. Je n'ai donc plus de choix que de quitter dans les meilleurs délais cet enfer tropical. Au bord du gouffre, de l'irréversible, tu comprends que j'ai un urgent besoin de 15000 francs français afin de pouvoir acheter mon ticket Air France pour Paris. Les cinq mille francs que ton père m'a remis de ta part ne correspondaient pas à ma première requête. Je pense qu'il n'est pas besoin d'insister auprès de toi pour obtenir satisfaction par retour de courrier. À moins que ta mémoire des drames passés se soit effilochée (Bolya 1998 : 86).

À califourchon entre l'ubuesque et le tragique, le texte de Bolya donne à lire l'honneur d'une Afrique naufragée et délirante. Makwa, dont la vie semble un éternel pourquoi et aux lendemains flous, cherche, on l'aura compris, par tous les moyens à quitter cet espace malsain. Il s'agirait probablement de l'expression d'une nausée postcoloniale pour reprendre cette formule de Lydie Moudileno. Pour Moudileno d'ailleurs, « le détour par la nausée/*La nausée* [permet] d'exposer la manière dont un nouveau rapport du sujet à l'Afrique se

pose, dépassant les problématiques de races ou d'identité nationale pour se recentrer sur l'existence même. Une des caractéristiques du roman après 1980 est l'attention portée à des personnages jusque-là confinés aux marges de l'économie – et de l'imaginaire – postcoloniale » (2002). Cette nausée postcoloniale dont le leitmotiv est le « vomissement », exprime la réalité la plus implacable, la désillusion et surtout le pessimisme de toute une génération en quête d'identité et de repères. Dans cet « anthropolar »<sup>1</sup>, il se pose justement la question de savoir s'il ne s'agit pas pour Makwa et pour bien d'autres candidats à la migrance d'un simple passage d'un enfer à un autre. C'est d'autant plus vrai que, dans *Les Cocus posthumes*, Bolya présente le cas d'une adolescente, qui convaincue d'avoir échappé aux affres de la misère africaine, sera victime d'un réseau maffieux :

Kokumbo se gara devant le Relais d'Aligre. Il était accompagné d'une adolescente âgée de moins de quinze ans. Cette dernière semblait ébahie par son épopée personnelle, qui venait de la mener d'Afrique à Paris. Elle regardait tout le temps le ciel comme si elle voulait avoir la certitude de sa bonne étoile. Kokumbo l'invita à la suivre dans sa nouvelle habitation de la rue de Charenton [...] L'idée que cet homme, qui n'était pas un membre de sa famille, allait la nourrir et la blanchir, sans oublier qu'il lui obtiendrait rapidement une carte de séjour, l'envoûtait. Les murs lézardés et encrassés de la cave ne l'effrayaient pas. De toute façon, se disait-elle, ils seront toujours plus beaux que ceux en terre battue de sa case au village (Bolya 2001 : 88).

Dans un tel contexte, et comme l'illustre cette immigrée du roman *Les Cocus posthumes* en rupture avec le pays et en quête d'un Paris édénique, « l'identité diasporique devient idéale pour tout être en rupture d'origine » (Moudileno 2006 : 55). Il montre la jeune fille retenue dans la cave d'un immeuble délabré de la banlieue parisienne, réduite aux confins de l'animalité, pour servir d'objet sexuel aux membres d'une secte. Pour Kokumbo, elle est une « vache qui devrait engendrer les nourrissons dont il avait besoin lors des cérémonies au bois de Vincennes » (Bolya 2001 : 90). Dans ces conditions, le roman policier postcolonial semble insister sur les effets négatifs de l'immigration. Il dévoile un univers social suspect, nuisible, indésirable, marginalisé et perturbateur de l'ordre public. De la sorte, les scènes s'articulent autour des marginaux. Dans le pays d'accueil, l'univers du migrant s'assimile à un lieu de dépossession identitaire et de perte existentielle. À en croire Sylvère Mbondobari,

---

<sup>1</sup> Voir notamment le 5<sup>e</sup> Festival International du Roman Noir de Frontignan, 5-7 juillet 2002 sur le thème *Anthropologie et polar*. Le terme d'*anthropolar* fut proposé pour signifier l'internationalisation du genre. Les auteurs investissent de plus en plus, par le biais de leurs écrits, des continents qui n'ont pas vu naître ce genre de littérature, comme l'Afrique et l'Asie, et deviennent ainsi anthropologues et ethnologues. Le parallèle sera fait également pendant ce festival avec l'approche anthropologique des écrivains dits « régionaux ».

tout se passe comme si la déchéance était quasi fatale pour le clandestin ; le chemin des marges et de la prison comme lieu ultime de la marginalité paraît tracé, car le personnage, devenu par la force des choses « sans-papiers », y a rompu le pacte républicain. Pour ce dernier, il s'agit d'un déracinement au sens plein du terme (rupture sociale, rupture morale, rupture culturelle) qui se traduit par une insécurité existentielle et psychologique ; le plus souvent il devient soit acteur soit victime des réseaux mafieux comme le montrent les différentes victimes des crimes en séries de *La Polyandre* (2011).

Les propos de Mbondobari sont fort pertinents car, comme le remarque Bolya (1998 : 87), « tous les Africains assassinés étaient inconnus des ordinateurs de la police. Ils étaient tous des clandestins : des sans-papiers ». Ainsi, « dans le déni de l'authenticité suggérée par la thématique du trafic d'identités, se pose toute la question de la manipulation délibérée des identités pour le sujet africain contemporain déterminé à inventer des issues » (Moudileno 2002). Dès lors, le Paris de l'immigré clandestin est un cloaque, un enfer, lieu de mort à chaque instant présent :

[...] La jeune femme se gara et descendit en courant vers le foyer. Oulématou s'arrêta devant une porte chancelante qui devait tenir encore grâce à la bonté d'Allah. Aussi n'osa-t-elle pas frapper trop fort sur les panneaux de bois ravagés par l'humidité. Derrière la porte, le silence des journées de deuil régnait. [...] Oulématou déposa son sac Vuitton sur le parquet, si gluant qu'on aurait dit le pavement d'un égout (Bolya 1998 : 82).

Ce pays d'accueil idéalisé fait office pour l'immigré de « paradis perdu » aux sources de son identité. Cette cristallisation identitaire, perte de soi, ce désillusionnement, mieux, ce désenchantement nous permettent de comprendre que

si les littératures africaines en général se sont constituées autour du projet de légitimation identitaire et civilisationnelle mais aussi d'appropriation des savoirs et des discours savants sur le Continent (comme en témoigne la création de *Présence africaine* en 1945), le roman policier africain n'exploite-t-il pas cette veine, au point que certains parlent d'*ethnopolar*, voire même (*sic*) d'*anthropolar*, où l'Homme est appréhendé dans sa complexité sociale, culturelle, ethnographique et historique. Le roman policier ne serait-il pas la mise en scène d'une redoutable efficacité médiatique de cette quête des origines, de cette quête des savoirs ? (Naudillon 2006).

Cela revient à dire que les différentes sphères culturelles dans *La Polyandre* et *Les Cocus posthumes* sont à la fois pour l'immigré un outil de « navigation sociale » dont il use pour s'adapter et un outil de construction identitaire qui détermine en partie ses réactions. À cette frontière floue, l'identité est masquée et trafiquée. Souvent, l'immigré a une identité qui varie selon les lieux et les circonstances, comme on peut le constater dans cet aveu d'un clandestin : « Non, les copains m'ont dit qu'il fallait protéger mon vrai nom, ma vraie identité. Cela pourrait servir au cas où le gouvernement déciderait d'une

régularisation des sans-papiers. C'est pour cela que j'ai pris une photo de mon frère » (Bolya 1998 : 84). Pour ces migrants, l'identité est donc dynamique, jamais acquise une fois pour toutes mais au contraire remise en jeu dans les interactions. Lydie Moudileno ne pense pas le contraire : « La manipulation/altération de l'identité qui est à l'œuvre vise à refuser la fixité du sujet dans une origine ethnique ou nationale, et dans des frontières surprotégées contre l'immigration » (2002). *La Polyandre* est ainsi un théâtre d'ombres, un lieu nécrophile et coprophage qui inspire frayeur et *spleen*. On peut le voir dans cette description-hypotypose de la pièce où s'organise le trafic des cartes de séjour et traduit en temps une réalité sociale :

Dans la minuscule pièce s'entassaient une dizaine d'Africains. La vitre du toit était brisée et avait été remplacée par des cartons de Peter Stuyvesant. La pluie comme la neige pénétraient par ces ouvertures pour arroser la moquette dont, du reste, on ne pouvait même plus se souvenir la couleur d'origine (*sic*) [...] Au fond de la pièce s'étaient agglutinés un groupe d'Africains qui, le moment de panique passé, la frayeur apaisée sortirent comme des souris de leur recoin (Bolya 1998 : 82-83).

À bien y regarder, ces immigrés se sentent rejetés. Dans cette posture, l'immigré se trouve dans un entre-deux. Ce dédoublement de la figure de l'immigré nous semble particulièrement intéressant, notamment par son lien avec la mémoire de la migration car il permet de comprendre le passé, de donner du sens au présent, et de construire un futur possible.

Cette plongée dans l'univers des migrants nous a permis de mieux comprendre leurs références culturelles et les difficultés vécues à ce niveau. Cette étape était nécessaire puisqu'elle nous a donné la possibilité de voir que le migrant refuse d'assumer son identité fragmentée en la réduisant à l'une ou l'autre de ses appartenances multiples. En tout cas,

ce qui revient, c'est l'omniprésence de la morbidité et de l'abject qui rayonne à partir des foyers d'immigrés. Sur ce fond de misérabilisme social, le roman policier donne à voir un espace en marge des descriptions officielles, un vaste lieu de décadence morale et de putréfaction qui existe en lui-même et pour lui-même dans lequel règnent le chaos et la mort. Chez Baenga [...] dominant ainsi l'image de la décomposition sociale et du mal, de la corruption physique et morale de l'immigré (Mbondobari 2011).

On le voit bien, le roman policier veut ici créer les possibilités d'un nouveau rapport aux migrants et invite à une « cohabitation renégociée des identités qui sont porteuses d'histoires douloureuses et complexes » (Rachédie 2004 : 85).

## II. Une *ethnisation* de soi et de l'autre ou une anthropologie « inversée »

Pour reprendre la formule de Manchette, chef de file de la génération du néo-polar en France qui considère le polar comme « roman d'intervention sociale très violent » (Manchette 1996 : 12) le polar africain postcolonial passe aux aveux. À l'avis de Françoise Naudillon, « si roman policier rime avec roman social, il est aussi roman politique, le roman de la cité qui dresse le miroir hideux de sa propre re-connaissance, qui initie aux savoirs cachés sous ses jupes malodorantes » (2006).

Le roman *La Polyandre* de Bolya Baenga est centré sur une mise en scène de l'altérité que constitue le rite de la polyandrie et sur le mystère autour de ce rite. Tout autour de la thématique, qui s'articule dans de longs développements anthropologiques, historiques et sociologiques, donne l'occasion d'analyser l'enquête policière de l'inspecteur Robert Nègre. Parallèlement à cette enquête, riche en rebondissements, progresse une sorte d'autoscopie sociale française dans ses rapports avec l'émigré. Trois questions fortement liées sont abordées : les préjugés raciaux, la question de l'immigration clandestine et enfin les relations historiques et politiques entre la France et l'Afrique. *La Polyandre* offre ainsi l'occasion de cerner véritablement la question de la (ré)ouverture et de la (re)découverte de l'autre et de soi. Cette réouverture qui se lit à travers le contact avec l'autre par « des phénomènes fondamentaux engageant les notions d'identité et d'altérité, d'images de soi et de l'autre » (Moura 1992 : 20) permet le métissage réel ou fictif entre l'Occident et l'Afrique noire qui dévoile *in fine* la personnalité des uns et des autres. *Les Cocus posthumes* du même auteur abordent les mêmes questions. Le polar postcolonial interroge donc les enjeux politiques, sociaux, culturels et épistémologiques de l'*ethnisation* de l'autre quand il a pour cadre les banlieues et les populations migrantes en décrivant les trajectoires spatiales, sociales, les expressions communautaires, les processus identitaires et les formes d'hybridation.

Le roman policier affirme son origine, son lieu de fabrication. Qu'il se passe dans les banlieues de l'Occident comme *La Polyandre* et *Les Cocus posthumes* de Bolya, ou qu'il se déroule dans une capitale africaine comme dans *Kouty mémoire de sang* d'Aida Mady Diallo ou dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti, la dimension africaine et le savoir révélé sur l'Afrique y sont soulignés. Dans cette logique, alors même que Bolya dispense un cours sur l'importance de la sorcellerie dans le quotidien des Africains, il ajoute ce commentaire cynique mais d'une logique imparable :

Tu connais l'Afrique. Ici, on ne maîtrise pas son temps. Vous faites un programme, il est tout de suite chamboulé par la mort d'un parent, une réunion de famille pour rechercher l'esprit maléfique qui assassine les membres du clan, etc, etc. Chez nous, tu le sais mieux que moi, il n'y a pas de morts naturelles. Dieu merci, ici, il n'y a pas de police de brigade criminelle. Tout le monde fait son enquête. C'est pourquoi on a

supprimé ce corps de police et même l'État. Parce que cela ne servait à rien de tout (Bolya 2001 : 136).

Cette connaissance de terrain mise en scène par Bolya lui permet de déplacer son regard et de confronter l'identité de l'Autre (la France) avec cet autre. C'est d'autant plus intéressant que c'est à la bibliothèque du Musée de l'homme à Paris que l'inspecteur Nègre commence son enquête :

Une fois à la bibliothèque, il remplit la fiche d'inscription qu'il remis à l'appariteur. Quelques minutes plus tard, on lui apporta le livre qu'il avait commandé : *Le mythe des jumeaux dans l'imaginaire africain*. L'auteur écrivait que c'était en Afrique que l'on rencontrait le plus grand nombre de vrais jumelles et jumeaux. Il ajoutait que dans certaines régions d'Afrique occidentale, le nombre des jumeaux par rapport au total des naissances atteignait 5% (Bolya 2001 : 33).

Cette hypertrophie du détail scientifique est fondatrice même de la thématique du roman basée sur le symbolisme de la gémellité. La plupart des informations livrées par l'auteur de *Cannibale* sont vérifiables, il va même jusqu'à donner des références bibliographiques comme un vrai universitaire. Dans cette logique, le texte de Bolya souligne avec une énergie débordante, et c'est un de ses points forts, la diversité et la hiérarchisation des identités africaines.

Une autre méthode employée par les auteurs consiste à ancrer l'action dans un contexte d'actualité. Bolya cite à profusion des articles de presse, des nouvelles diffusées sur France info. L'actualité du roman prend toute son importance avec l'annonce de la nomination dans la vie réelle de Carla del Ponte au tribunal pénal international :

Puis le policier mit la radio. « Madame Carla del Ponte a été nommée procureur général du Tribunal pénal international. Les auteurs présumés de crimes de guerre, de crimes contre l'Humanité et autres actes de sauvagerie et de barbarie seront désormais jugés, quelles que soient les fonctions officielles qu'ils ont occupées ou qu'ils occupent », Jacta France info (*Ibid.* : 210).

La demande de création d'un TPIA, « Tribunal pénal international pour l'Afrique », est formulée afin que tous les cocus posthumes soient convoqués à comparaître devant cette cour de justice internationale pour un jugement post-mortem : « Mais il faudrait quand même créer un Tribunal pénal international pour l'Afrique, le TPIA! Qui exhamera toutes les excellences décédées. Tous les cocus posthumes seront convoqués à comparaître devant cette cour de justice pour un jugement *post-mortem* par la blonde de La Haye » (*Ibid.* : 217). De ce fait, la fiction policière, explique Jacques Dubois, « porte un regard méthodique et morcelant sur l'univers qu'elle entend maîtriser [...]. Dans ce procès, le crime est surtout prétexte à une rupture du pacte de discrétion, de la règle de censure qui protège la vie privée » (Dubois 1992 : 29).



On le voit bien, chez Bolya, la quête identitaire apparaît rattachée à l'Ailleurs et à l'altérité, la fiction s'enracine dans le contexte socio-culturel dont il est issu. Dans *La Polyandre* et *Les Cocus posthumes*, on trouve le souci de remonter à l'archéologie du savoir, à la source des événements qui sont menés au présent, avec la mise en valeur du fonctionnement intime du pouvoir, le tout fondé sur les faits reconnus dans certains textes d'analyse politique. Ces observations et schèmes sociologiques sont au cœur de la poétique du polar africain. À ce titre, le roman policier se veut une réponse aux discours sur l'Afrique. Dans une telle perspective, le polar africain postcolonial balaie, à partir d'une intrigue criminelle, un ensemble d'interrogations aussi complexe que les causes sociales et politiques de l'immigration et ses conséquences éthiques et existentielles. On assiste ainsi à une savante insertion de plusieurs discours et à un aller-retour entre des analyses justes et profondes et des scènes de violence. En ce sens, l'enquête n'occupe qu'une place médiane entre un discours sur le crime et un discours sociologique, anthropologique et politique sur l'immigration.

### **En manière de bilan**

Dans son article intitulé « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », Ambroise Kom note que « c'est la rencontre entre l'Europe et l'Afrique qui semble nourrir l'imaginaire des auteurs du roman policier africain » (2002 : 38). En effet, une telle conception nous pousse à penser au concept de « parisianisme » que Jules-Rosette (1998 : 148) définit comme « a cosmopolitan Franco-african style of writing » ('un style cosmopolite d'écriture franco-africaine'). Ainsi, la représentation faite de l'autre donne à apprécier l'expérience identitaire de l'immigré aboutissant à la dissolution de l'identité dans la mesure où la fluidité des frontières, les espaces atopiques, anonymes, atomisés, le cryptage des identités semblent répondre aux critères de la dissolution. La présente réflexion, qui s'est pour l'essentiel appuyée sur les romans *La Polyandre* et *Les Cocus posthumes* de Bolya, mène le lecteur au cœur du Paris postcolonial et multiculturel. On voit dans ces « représentations littéraires de papiers d'identité en Afrique », une « identité à la carte » (Riesz 1997). Toutefois, si la responsabilité de la France reste posée, la question n'est plus de retrouver une identité perdue, ni de proclamer l'authenticité d'une forme par rapport à une autre. Pour Jean Bessière (2002 : 454), « la littérature ne donne plus comme un pouvoir de modélisation et d'établissement de l'identité : elle se donne comme le reflet du jeu des identités [...], dans ces nouvelles conditions, toute représentation littéraire engage une représentation multiculturelle ». La réflexion sur l'identité, l'authenticité et le travestissement est en effet au cœur du roman policier africain francophone postcolonial.

Le roman policier postcolonial tente donc, question de genre peut-être, à « sortir l'Africain de l'être » (Moudileno 2002), c'est-à-dire à nier toute idée d'authenticité africaine au profit d'identités multiples et, surtout, toutes manipulées. Il s'agirait probablement d'une « parade [identitaire] postcoloniale » (Moudileno 2006).

### Bibliographie:

- [1] ALBERT, Christiane, **L'immigration dans le roman francophone contemporain**, Paris, Karthala, 2005.
- [2] ARON, Paul, « **Littérature migrante** », in ARON P. *et alia* (éds), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004.
- [3] BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.
- [4] BESSIÈRE, Jean, « **Notes, pour une typologie des littératures occidentales suivant le jeu de l'identité et de la différence avec un coda sur Edouard Glissant** », BESSIÈRE, J. et ANDRÉ, S. (eds), *Multiculturalisme en littérature et en art*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 445-459.
- [5] BOLYA, Baenga, **Cannibale**, Paris, Pierre-Marcel Favre, 1986.
- [6] BOLYA, Baenga, **La Polyandre**, Paris, Le serpent à plumes, 1998.
- [7] BOLYA, Baenga, **Les Cocus posthumes**, Paris, Serpent Noir, 2001.
- [8] CAZENAVE, Odile, **Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris**, Paris, L'Harmattan, 2003.
- [9] CHEVRIER, Jacques, « **Afrique sur Seine : autour de la notion de migitude** », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 96-100.
- [10] COLLÈS, Luc, « **Littérature migrante et cristallisation identitaire chez les jeunes issus de l'immigration. Lecture de L'île-aux-Vent d'Azouz Begag** », in LEBRUN M. et COLLÈS L., *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique-France-Québec-Suisse*, E.M.E, 2007, p.75-92.
- [11] DUBOIS, Jacques, **Le roman policier ou la modernité**, Paris, Nathan, 1992.
- [12] FONKOUA, Romuald , « **Écrire la banlieue : la littérature des « invisibles »** », *Cultures sud*, n°165 (retours sur la question coloniale), avril-juin 2007, p. 99-106.
- [13] JOUBERT, Jean-Louis, « **Littérature immigrée ?** », *Diagonales* n°7, juillet 1988, p. 20. Supplément au n°218 de *Le français dans le monde*.
- [14] JULES-ROSETTE, Bennetta, **Black Paris: The African Writers Landscape**, Chicago, University of Illinois Press, 1998.

- [15] KOM, Ambroise, « **Violences postcoloniales et polar d'Afrique** », *Notre Librairie* n°148, juillet-septembre 2002, p. 36-43.
- [16] MANCHETTE, Jean-Patrick, **Chroniques**, Rivages/Écrits noirs, Paris, 1996.
- [17] MARSAUD, Olivia (2005), « **Les auteurs africains se mettent au noir** », *Jeune Afrique.com*, 16 janvier 2005. [En ligne]. URL : <http://www.jeuneafrique.com/216031/archives-thematique/les-auteurs-africains-se-mettent-au-noir/>, consulté le 05 novembre 2009.
- [18] MBONDOBARI, Sylvère (2011), « **Immigration et écriture. Radioscopie d'un itinéraire dans le roman policier postcolonial** », [En ligne]. URL: [www.univ-metz.fr/.../16MBONDOBARI-S\\_Immigration-et-ecriture.-Radioscopie-d-un-itineraire-dans-le-roman-policier-africain](http://www.univ-metz.fr/.../16MBONDOBARI-S_Immigration-et-ecriture.-Radioscopie-d-un-itineraire-dans-le-roman-policier-africain), consulté le 05 novembre 2016.
- [19] MOUDILENO, Lydie (2005), « **Le droit d'exister** », *Cahiers d'études africaines*, 165, 2002, [En ligne], mis en ligne le 30 mai 2005. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/index136.html>, consulté le 05 novembre 2009.
- [20] MOUDILENO, Lydie, **Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais**, Paris, Lettres du Sud, 2006.
- [21] MOURA, Jean-Marc, **L'image du tiers-monde dans le roman français contemporain**, Paris, PUF, 1992.
- [22] MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- [23] MOURA, Jean-Marc (2006), « Postcolonialisme et comparatisme », *Vox-Poetica*. [En ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura>, consulté le 05 novembre 2009.
- [24] NAUDILLON, Françoise (2006), « Poésie du roman policier francophone », [En ligne]. URL : [www.ulaval.ca/.../III5b%20Francoise%20NAUDILLON.pdf](http://www.ulaval.ca/.../III5b%20Francoise%20NAUDILLON.pdf), consulté le 05 novembre 2009.
- [25] NGANDU NKASHAMA, Puis, *Rupture et écriture de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- [26] PRAILE, David, *L'honneur du naufragé. Des représentations identitaires chez des jeunes hommes issus de l'immigration maghrébine*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1996.
- [27] RACHEDIE, Lyliane, « Les littératures maghrébines issues de l'immigration en France : Espace d'expression, de combat et de forces identitaires », in GOHARD, A. (éd.) *Altérité et identités dans les littératures de langue française. Le français dans le monde. Recherches et application*, numéro spécial, 2004, p. 80-91.

- 
- [28] RIESZ, Janos, « Identité « à la carte » - Représentation littéraire de papiers d'identité en Afrique », in *Bulletin des séances*, Académie Royale des Sciences d'Outre-mer, n° 43, 1997, p. 285-302.
- [29] RUSHDIE, Salman (1993), *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « 10/18 », 1993.
- [30] SAID, Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard/ Le Monde, 2000.
- [31] SMITH, Andrew, « Migrance, hybridité et études littéraires postcoloniales », in LAZARUS N. (éd), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Ed. Amsterdam, 2006, p. 359-386.
- [32] URSULA, Mathis-Moser, MERTZ-BAUGARTNER, Brigit et FLEISCH, Kathrin, *La littérature française contemporaine. Contact de culture et créativité*, Tübingen, Gunter Narr, 2007.



# LANGUAGE



## CAN WE REALLY LEARN A FOREIGN LANGUAGE IN FOURTEEN DAYS? LEO ANDERS' METHOD VS LANGUAGE ACQUISITION THEORIES

Asst. Prof. **Irina-Ana DROBOT**, PhD  
Technical University of Civil Engineering, Bucharest, Romania

**Abstract:** *The purpose of this paper is to question whether the method proposed by Leo Anders and advertised over the Internet can actually work. Leo Anders is a 62-year-old polyglot who has devised a multimedia flashcards method to teach the vocabulary of any language in just fourteen days. The method promises fast and miraculous results. It can be regarded as attractive due to the fact that we live in the century of speed, when we prefer everything to happen fast and efficiently, as we have high hopes from technological development. However, there are users that question this method on blogs and wonder whether it is not just promises and illusions. The paper will go through theories of language acquisition to question whether such a fast method is really efficient. Anders' method defies the critical language hypothesis. The latter claims that there is a certain age up to which we can achieve maximum proficiency in a second language. This hypothesis has been under attack. Yet, Anders also defies the competencies of reading, listening, writing, and speaking, as well as the complexity of any language. It is impossible to reduce language knowledge only to memorizing vocabulary on multimedia flashcards.*

**Keywords:** *technology, vocabulary, flashcards, memory.*

Today's culture implies living at a fast pace. Tomlinson (2007: 2) calls our times the culture of speed:

The experience of the 'speed of life' is of the rate at which things happen – or appear to happen – to us; the pace of change in our lives. 'Life getting faster' is therefore, most generally, the crowding of incident into our days and the demands this makes upon our resources of energy, time and the attribution of meaning.

We tend to do lots of things and wish to do even more. We wish to go through a variety of experiences, from success in career, and fun, to dedicating time to our hobbies. Tomlinson identifies a positive side and a negative side associated to the speed of life. The negative aspects include the possibility of deceiving, and doing work without giving it much thought. The positive aspects include a liveliness and energy associated with someone intelligent and alert able to achieve anything they wish in life. We also live in a consumerist culture, which could be regarded as one more reason for which we would like to buy such a service. Learning a foreign language becomes a sort of commodity,



which promises very good and fast results. These are, at least, the first thoughts which come to mind when we see the offer with Leo Anders' learning a foreign language method in our email box. Of course we tend, psychologically, to choose the simplest solution to problems. The century of speed is also the century of technology, which makes our lives easier and more comfortable. Why shouldn't this also be noticed in the field of learning a foreign language? There are methods for teaching foreign languages by incorporating technology. We use computer programs, cassette recorders, mass online courses, and Leo Anders' method with multimedia flashcards could be included in this category.

Yet, the questions that come to mind after reading about Leo Anders' method are all about language acquisition and the way a foreign language can be taught and learnt. How much proficiency can we achieve in a foreign language after the critical period? Is the critical period hypothesis right? Can just learning vocabulary on multimedia flashcards solve the problem of knowing how to use a language in context, in speaking, reading and listening? Is the study of a foreign language ever complete? Can we truly achieve native proficiency in a second language?

Leo Anders' method disregards the age variable of learners, implying that age does not matter when it comes to his efficient method. The critical period hypothesis claims that young learners are more efficient in second-language learning skills. The critical period ends at puberty. However, Abello-Contesse (2008) reviews the literature claiming that there is no such optimal period and that other variables also matter in the learning process and not just age alone. According to Harley and Wang (1997), older and more mature learners make faster progress in the acquisition of "the grammatical and lexical components of an L2 due to their higher level of cognitive development and greater analytical abilities." (Abello-Contesse 2008) What is more, according to Abello-Contesse (2008) in his conclusions, "the general and specific characteristics of the learning environment are also likely to be variables of equal or greater importance."

Vanhove (2013) sums up the findings and the weak points of the critical language hypothesis. He mentions its introduction as a concept by Penfield and Roberts (1959), then its refinement by Lenneberg. According to the latter, lateralization of the brain coincided with language acquisition which was believed to be most efficient between ages two and puberty. Later studies, however, from the neurological field, suggest a different period for the occurrence of the two processes. What is more, Lenneberg

mostly drew on findings pertaining to first language development in deaf children, feral children or children with serious cognitive impairments in order to back up his claims. For him, the critical period concept was concerned with the implicit 'automatic acquisition' [2, p. 176] in immersion contexts and does not preclude the possibility of

learning a foreign language after puberty, albeit with much conscious effort and typically less success.

However, Hurford (1991: 160) underlines the argument given by Lenneberg in favour of the existence of a critical or at least sensitive period, claiming that until puberty, there can be recovery from aphasia:

Before puberty a child struck by aphasia has a reasonable chance of recovering and developing normal language, the recovery possibly taking some years. But adults so afflicted seldom recover language in full, and as a rule never recover basic verbal capacities for communication beyond the level achieved three to five months after the impairment. People whose language ability is destroyed after puberty seem to have diminished resources for rebuilding it.

Aitchison (1989) believes that there is a curve indicating language learning ability which rises and is high before the age of puberty, and afterwards falls. This is a new version of the critical language hypothesis. However, according to Vanhove (2013), “The critical period hypothesis remains a hotly contested issue in the psycholinguistics of second-language acquisition.”

From the point of view of the critical language hypothesis, which is itself challenged, thus, we cannot say that Leo Anders’ method is wrong in disregarding the age variable. However, he does disregard the time span usually required to study a foreign language and the main competences found in any language proficiency test: reading, speaking, listening, grammar, and writing. While it could be true that the multimedia flashcards can offer the possibility of listening and learning vocabulary, the method is based solely on memorizing words. The grammatical structures are disregarded. It can also be true that learners need exposure to the language they wish to learn. Yet, the traditional methods with teaching grammar and then the more modern methods with teaching communication seem to be more complex than just studying with flashcards. Leo Anders seems to exercise only one main ability: memory. One method of studying and teaching vocabulary has been and still is with using mnemonic techniques. Anders’ method could be included in this category. While it could be efficient to some degree, it is not enough to claim that you know the respective foreign language and that it only took you fourteen days. Anders simply helps learners practice, perhaps efficiently, one skill, which is derived from mnemonic techniques. Yet learners will need a lot more practice with language than this technique alone. It is an illusion to believe that the process of knowing a foreign language ends in just fourteen days. The process of learning a language in fact never ends.

Task-based language learning could be a way of constant practicing a second language. Robinson (2011: 2) describes this method as learners communicating with teachers and other learners and being offered feedback. One element missing from Anders’ method is communication and another

significant element is being offered feedback. Learning and practicing a foreign language could be compared to a problem-solving activity, element which again is missing from Anders' method. According to Candlin, task-based learning is defined as "one of a set of differentiated, sequenceable, problem-posing activities involving learners and teachers" (Candlin 1987: 19).

We could tend to believe that Anders offers a simplified alternative to the years of study in schools and universities for reaching a certain level of language proficiency. However, when we go through theories of language learning we notice that the process of language learning with Anders' method is not a complete one.

To develop this point, to learn a second language we need to combine language learning skills with cognitive abilities:

Language learning aptitude is conceptualized as a combination of cognitive and perceptual abilities that are advantageous in second language acquisition (SLA) (Carroll 1981; Doughty, Bunting, Campbell, Bowles & Haarmann 2007). Carroll (1993) further referred to this combination of abilities as 'aptitudes' (675) and claimed that they were partly innate, fairly stable traits. The four aptitude components that he originally proposed were phonemic coding, inductive language learning, grammatical sensitivity, and rote learning. These are the abilities that Carroll saw as playing a role in language learning under intensive instructed conditions at a time when the prevailing teaching methodology largely relied on second language (L2) learners' rote memory skills (Granena 2013).

According to Carroll, thus, once again, language learning is a process implying a variety of skills, not just simple memorizing skills as Anders suggests, with his method of using multimedia flashcards. While we could claim that the use of multimedia flashcards is a less conscious method of learning, close to implicit learning, it cannot help learners go through all situations, processes and problems learning a foreign language means. According to Granena (2013: 666), implicit learning is defined as being associative and unintentional:

Implicit learning is typically characterized by being 'automatic, associative, nonconscious, and unintentional' and relatively distinct from explicit learning, which is "conscious, deliberate, and reflective" (Kaufman et al., 2010: 321) and associated with executive functioning and working memory (e.g. Barrett, Tugade & Engle 2004).

Implicit learning reminds of the methods of immersion in the foreign language learners wish to master. Anders' method can be used to this purpose, yet it cannot cover all skills and all the necessary years of study. It can, however, offer the feeling of familiarity with the language for the learner, which is a step ahead in his or her motivation to continue studying the language.

Other authors, however, claim that learning vocabulary using digital flashcards is intentional. It depends on how learners use those flashcards. As a reminder that Anders' method is not a complete foreign language learning process, but offers only a taste of a foreign language, is the paper written by Hung (2015), *Intentional Vocabulary Learning Using Digital Flashcards*. Hung (2015: 107) suggests the use of digital flashcards in tasks involving collaboration and communication among learners, aspects which are missing from Anders' method. Anders' learners are under the illusion that they can achieve full language proficiency all by themselves. According to Hung (2015: 107), the purpose of his paper is the following:

As an attempt to follow through on the claims made by proponents of intentional vocabulary learning, the present study set out to examine whether and how digital flashcards can be incorporated into a university course to promote the vocabulary learning of English language learners. The overall research findings underscore the value of learning vocabulary with digital flashcards as an alternative to more conventional resources, and draw attention to the relative merits of embedding digital flashcards in collaborative learning tasks in classroom settings. This article then concludes by considering practical implications for supporting intentional vocabulary learning with the use of digital flashcards.

The expectations set for learners using Anders' methods are thus unrealistic. The way this method is presented could be included in the category of misleading advertising:

[...] misleading advertising is ubiquitous because of loopholes in regulations. It can be observed on TV and in newspapers and other media. Firms engage in misleading advertising to make consumers believe that the quality of their products is higher than they truly are. For example, some menu photographs of fast food products look better than the actual products do (Hattori and Higashida 2012: 1155).

Advertising, after all, is based on offering what one wishes for. It is natural for everyone to wish to have their needs satisfied. Learners who have tried for years on end to learn a foreign language without significant results can be attracted by the promises of Anders' method. Through advertising Anders' efficient method, they exploit, psychologically, certain weaknesses. This phenomenon is not new and has not begun with the era of advertising and consumerism. We can only go back to fairy-tales and think of the genie in the lamp or other fairy-tale characters who can grant simple men three wishes. Things they would have otherwise needed to work hard for get solved in a matter of seconds. This trait is also seen in modern man, who would like to solve problems fast with the help of others and nowadays we rely especially on technology and its promises for a comfortable life. We tend to disregard reality when we read about Anders' method and think it might be possible.

## Bibliography:

- [1] ABELLO-CONTESSÉ, C., **Age and the critical period**, *ELT J* (2009) 63 (2): 170-172, DOI:<https://doi.org/10.1093/elt/ccn072>, 2008.
- [2] AITCHISON, J., **The Urriwltrrermmd** (3rd Ed.). London, Unwin Hyman, 1989.
- [3] CANDLIN, C., **Syllabus design as a critical process**. In C. Brumfit (Ed.), *General English syllabus design* (pp. 29–46), Oxford, Pergamon, 1984.
- [4] GRANENA, G., **Individual Differences in Sequence Learning Ability and Second Language Acquisition in Early Childhood and Adulthood**, *Language Learning* 63:4, December 2013, pp. 665–703.
- [5] HATTORI, K., HIGASHIDA, K., **Misleading advertising in duopoly**, *Canadian Journal of Economics / Revue Canadienne d'Economie*, Vol. 45, No. 3, August / août 2012, Printed in Canada / Imprimé au Canada.
- [6] HUNG, H.-T., **Intentional Vocabulary Learning Using Digital Flashcards**, *English Language Teaching*; Vol. 8, No. 10; 2015, [www.ccsenet.org/elt](http://www.ccsenet.org/elt).
- [7] HURFORD, J. R., **The evolution of the critical period for language acquisition**, *Cognition*. 40 (1991), pp.159-201, Elsevier Science Publishers B.V.
- [8] ROBINSON, P., **Task-Based Language Learning: A Review of Issues**, *Language Learning* 61: Suppl. 1, June 2011, pp. 1–36.
- [9] TOMLINSON, J., **The Culture of Speed. The Coming of Immediacy**, SAGE Publications Ltd., 2007.
- [10] VANHOVE, J., **The Critical Period Hypothesis in Second Language Acquisition: A Statistical Critique and a Reanalysis**, [PLOS One](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0069172). 2013; 8(7): e69172, Published online 2013 Jul 25, DOI: [10.1371/journal.pone.0069172](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0069172).

## LANGUAGE TRANSFER AND ERROR ANALYSIS IN SECOND LANGUAGE LEARNING

Scholar **Ana IONESCU**

“Carol I” National Defence University, Bucharest, Romania

**Abstract:** *The current paper aims to present evidence in favor of the fact that the influence of the first language (Romanian in this case) manifests itself in the spoken/written language of individuals who start learning English as a second language after the “Critical Period”. In order to do this, the errors considered the most relevant from adult beginner students, aged between 30 and 50, are presented and analyzed following the steps of Error Analysis (Corder 1974).*

*The grammar framework employed is that of Chomsky’s theory of Universal Grammar which states that humans are born with a set of principles and adjustable parameters that are common to all human languages. As far as these principles and parameters in learning a second language are concerned, the hypothesis taken into account is that according to which learners have partial access to U.G. and the native language plays an important part in L2 learning.*

*The paper will first attempt to define the terms “language acquisition” and “language learning” and present the link between the two; then, a series of theories on transfer will be briefly presented, as well as the importance of error analysis. Next, several transfer errors collected from adult learners of English will be listed, grouped into categories, and analyzed. Lastly, the paper will point out the importance of preventing the fossilization of transfer errors.*

**Keywords:** *language acquisition, language learning, L1, L2, transfer error, fossilization.*

### Introduction

When it comes to describing first language acquisition (L1) and second language learning (L2), various aspects were examined, compared and contrasted, the results of such studies representing an aid for teachers in designing syllabuses, teaching materials and classroom activities based on their understanding of the teaching and learning process and of their students’ needs.

### I. From first language acquisition to second language learning

Language acquisition is “the process by which the language capability develops in a human”. The major questions in the field of first language acquisition are the following:

- Is language acquisition a process associated with a cognitive system derived from human intelligence or is it specific to an autonomous system, independent of general intelligence?
- How autonomous is the language faculty?

As far as these questions are concerned, studies have provided evidence for the fact that language, which is species-specific (it differentiates man from animal), is a cognitive system derived from more general human intelligence, but it is partly independent of general cognitive abilities. Evidence for the independence of the language faculty has been obtained from individuals with low IQ's who demonstrate normal mastery of language, and individuals who are speech impaired but show normal cognitive abilities.

Linguists Noam Chomsky and Eric Lenneberg argued that children have innate, language-specific abilities that facilitate and constrain language learning. They also believe in a critical period for language acquisition (the "Critical Period Hypothesis" – Lenneberg 1967). The existence of such a period implies that language cannot be fully acquired if the child is not exposed to language before the end of this period (around 12).

In discussing the learning of a second language, Stephen Krashen makes a distinction between the terms "acquisition" and "learning": the former requires meaningful interaction in the target language and speakers are concerned with successfully conveying the message and not so much with the form of the utterance. Krashen's theory of second language acquisition consists of five main hypotheses:

- **the Acquisition-Learning Hypothesis** (concerning the above mentioned distinction)
- **the Monitor Hypothesis** (when the learner focuses on form and thinks about the correctness of his/her utterances and about the application of the rules)
- **The Natural Order Hypothesis** (some grammatical structures tend to be acquired early while others late)
- **The Input Hypothesis** (the learner improves and progresses when he/she receives second language comprehensible input)
- **The Affective Filter Hypothesis** (there are variables that play a facilitative role in second language acquisition (motivation, self-confidence, etc.)

## II. Transfer and Error Analysis

### 2.1. Transfer

There is a series of theories of L2 learning, from the behaviorist one, put forth by psychologists Watson, Thorndike and Skinner to current research, mainly the chomskian view.

According to the behaviorist theory, the following general principles of language learning were identified:

- **the law of exercise**, which involves response to stimuli, actively and repeatedly.
- **the law of effect**, that stresses the importance of reinforcing these responses.

Behaviorists considered that the habits of the native language interfere with new habits, those of the target language, making it difficult to learn the latter.

Chomsky and many current researchers attacked many of the behaviorists' claims, arguing that the learner's ability to generate totally novel utterances cannot be explained in terms of "analogy", and that the terms "stimulus" and "response" were irrelevant. This led to a reconsideration of the role of L1 into L2.

The cognitive accounts of language transfer that have overcome the behaviorist theories are the following: the Contrastive Analysis Hypothesis, based on the assumption that learners who come into contact with a second language will find some of its features easy – those which are similar to his/her mother tongue, and others difficult – those that are different from his/her L1.

Current theories of transfer aim at explaining why differences between the L1 and the L2 sometimes lead to transfer and other times do not. Several constraints on transferability have been identified: the language level; sociolinguistic factors; markedness; prototypicality; language distance; developmental factors that involve universal principles or tendencies in acquiring a second language.

In current research, there is the theory that the role of L1 cannot be separated from other factors that influence development.

Linguist Rod Ellis makes the distinction between transfer in communication and transfer in learning: transfer in communication involves the use of the L1 to receive incoming messages (reception) or to process output (production). Transfer in learning occurs when the learner uses the L1 in the attempt to develop hypotheses about L2 rules.

Jacqueline Schachter, whose primary research fields were second language acquisition and applied linguistics, claims that there are two procedures by which learners construct and reconstruct hypotheses: **inductive inferencing** (scanning data, observing regularities and generalizing) and **deductive inferencing** (testing hypotheses in order to confirm and disconfirm evidence).



## **2.2 Error analysis**

Traditionally, when investigating language transfer, researchers focused on the errors learners produce, occurring as a result of negative transfer from L1 into the learner's L2. The study of errors is carried out by means of Error Analysis, which consists of five steps: the collection of a sample of learner language; the identification of errors; the description of errors; the explanation of errors; the evaluation of errors.

The importance of error analysis lies in the fact that it has greatly contributed to SLA research, helping researchers acknowledge the existence of errors as an inevitable feature of the learning process.

### **III. An analysis of errors made by adult learners of English**

The purpose of this part is to examine a sample of errors made by L1 speakers of Romanian who are L2 learners of English. The analysis of the available data leads to the conclusion that there is transfer from L1 into L2, especially in certain areas, such as the position of the adjective with respect to the noun, word order, question formation, the use of prepositions and articles and the subject of a sentence.

These errors were collected on the basis of an interview, in which the subjects were supposed to answer general questions as well as to make short descriptions of places or objects, and a writing part which consisted of two tasks: "Describe a member of your family" and "Write an invitation to a barbecue/wedding". Both tasks had a word limit of 50-75 words.

The analysis followed the steps of the EA, and below is the corpus of errors to be examined:

- **Errors in word order, especially in the use of adjectives as noun modifiers inside the Noun Phrase:**

- \*Tennis is a sport peaceful
- \*...its policy cultural and military
- \*I had responsibility too much
- \*I see people happy
- \*The system security is an interphone system

- **Other errors in word order:**

- \*In this composition is describe my daughter
- \*It wasn't for me an easy decision
- \*In the middle of all those things is my castle situated

---

- **Errors regarding the plural of nouns:**

- \*There are museum, restaurant and club everywhere
- \*I don't know how many peoples live there
- \*I have one children
- \*She is a pretty women

- **Agreement errors**

- \*The important things is...
- \*...there were very much victims (the use of „much” instead of „many” for countable nouns)

- **No subject/double subject**

- \*...because is very important to me
- \*Is a beautiful season because attracts the people
- \*...because will be mother's birthday
- \*Here, will eat a dinner, will listen a music
- \*This place it is very beautiful
- \*Is an apartment big enough for all four of us
- \*Is also the room where we stay and talk
- \*Is one of my favorite places (about his room)
- \*Although isn't very big, the flowers are saying me good morning and good night (describing his balcony)

- **Subject-verb agreement**

- \*He look very well
- \*He have blue eyes and brown hair
- \*He have a girlfriend
- \*He don't like his profession
- \*My cousin like music
- \*It were nice
- \*He tell me if he come alone
- \*He have a nice wife that is teacher in Targoviste
- \*I love my computer because it offer the information I need
- \*The silence around me wake me up in a pleasant way
- \* Ioana write at her desk

### • Tenses/auxiliaries

- \*I working in the General Staff
- \*I presenting my town
- \*I thinking to move in another place
- \*She not play tennis
- \*He not like his job
- \*I have chose to speak about my son
- \*I have been knew him for 25 years
- \*I meet him a long time ago
- \*Why you choose this profession?

### • The passive

- \*The first game was play (the main verb is not in the past participle form)
- \*My town is situate (no past participle of main verb)
- \*It built 25 years ago (the verb „be” in the appropriate form is missing)
- \*They were choose (here the learner used the correct past form of the verb „be”, but failed to use the main verb in the past participle)
- \*You can be fascinate by the landscape (again, an infinitive is used instead of the past participle)
- \*In this composition is describe my daughter (the same type of error as in the previous example)

### • Prepositions

- \*My family is composed from four members (instead of the correct preposition „of”, because „from” is associated with the Romanian preposition „din”)
- \*I will go at my new work (instead of the preposition „to”, indicating direction/destination – in Romanian „la” is used regardless of the static/dynamic meaning)
- \*I went to shopping (no preposition is needed in English, unlike Romanian where we say „la cumparaturi”)
- \*My family waited me (the verb „wait” always takes the preposition „for”, unlike the corresponding verb in Romanian, which needs no preposition)
- \*He was near me when I joined in the Army („join” requires no preposition)
- \*I wasn’t enjoying very much at my last place of work (the student most probably meant to say „I didn’t like my last place of work very much”)
- \*Robert is in the same time my cousin (instead of „at the same time”)
- \*Then, the girls go in their bedroom
- \*Here we adorn the Christmas tree in the Christmas Eve (instead of „on Christmas Eve”)

\*Although isn't very big, the flowers are saying me good morning and good night"

(„tell" can be followed directly by a noun/pronoun, whereas „say" cannot, it needs the preposition „to")

- **Articles (the indefinite article)**

\*My son is student in second year

\*She is pupil

\*My best friend is colonel

\*...he have a nice wife that is teacher in Targoviste

It is obvious after examining the errors listed above that adult learners often fall back on the rules and patterns of the first language in order to fill in gaps in the knowledge of the L2 system.

#### **IV. Fossilization and possible ways to prevent it**

The interlanguage theory was developed in the 70's and 80's with the purpose of laying stress on the fact that language is a dynamic, permanently changing and evolving system.

Selinker (1969, cited in McLaughlin 1987) defines interlanguage as the "interim grammars constructed by the second language learners on their way to the target language".

There have been several researchers' accounts with respect to fossilization, among which Gass, Kellerman, Selinker, Schachter and Ellis. Most of these researchers view fossilization as a negative phenomenon, a cessation of the development of the learner's interlanguage; at that point, certain features in the learner's interlanguage deviate from the native speaker norm.

Selinker (1972) defines fossilization as follows: "Fossilization, a mechanism.....underlies surface linguistic material which speakers tend to keep in their interlanguage productive performance, no matter what the age of the learner or the amount of instruction he receives in the target language".

Selinker and Lamendella (1978) define fossilization as a "permanent cessation of interlanguage learning before the learner has attained target language norms at all levels of linguistic structure and in all discourse domains, in spite of the learner's positive ability, opportunity and motivation to learn and mature into target society."

Selinker (1996): "Fossilization is the process whereby the learner creates a cessation of interlanguage learning, thus stopping the interlanguage from developing, it is hypothesized, in a permanent way.....the argument is that no adult can hope to ever speak a second language in such a way that he/she is indistinguishable from native speakers of that language."

In this definition by Selinker above, age is not considered an important factor with respect to fossilization. This phenomenon is likely to occur in second language acquisition regardless of the learner's age. The predictions with respect to adult learners are not optimistic, as they are believed not to be able to attain nativelike performance in second language. Lowter (1983) defines fossilization as "the inability of a person to attain nativelike ability in the target language."

Rod Ellis, however, applies the term not only to deviant forms but also to correct ones, which correspond to the target language. According to Ellis (1985), "fossilized structures can be realized as errors or as correct target language forms. If, when fossilization occurs, the learner has reached a stage of development in which feature X in his interlanguage has assumed the same form as in the target language, then fossilization of the correct form will occur. If, however, the learner has reached a stage in which feature Y still does not have the same form as in the target language, the fossilization will manifest itself as error." The explanation given by Ellis appears to be the most neutral, as he sees the phenomenon as both a positive and a negative one, depending on whether the fossilized form is the same as that in the target language.

A definition which is similar to Ellis's is that given by Vigil and Oller (1976): "We will extend the notion of fossilization to any case where grammatical rules, construed in a broadest sense, become relatively permanently incorporated into a psychologically real grammar..."

"An adequate explanation must account for the incorporation of rules into developing grammars in relatively permanent forms regardless of whether those rules conform or do not conform to the norms of the language which is being learned. It is not only the fossilization of so-called "errors" that must be explained, but also the fossilization of correct forms that have been fossilized."

Language teachers should always monitor the process of learning, take into account the variation between types of learners and their abilities, but also the characteristics of the class as a whole. They should try to identify the areas in which every learner tends to have difficulties and pay attention to the errors learners tend to make, to what extent they are transfer errors or errors caused by other factors, such as overgeneralization, inconsistent or incomplete application of rules, or even lack of knowledge of a certain rule."

As far as the methods used in the classroom are concerned, both the communicative approach and explicit instruction, based on awareness of the rules, have their role.

In the cases where transfer from L1 is the cause of errors, fossilization is very likely to occur. In these areas, explicit instruction is necessary from the beginning. It is necessary in order to make learners aware of the rules of the L2 grammar (especially in those areas where fossilization is possible) and of applying them correctly.

The teacher's task is to find a balance between using communicative classroom activities in which adult learners are given the opportunity to express themselves freely without being interrupted, and making the students become aware of their mistakes by drawing their attention and reinforcing certain rules at the end of an activity.

Also, exposure to comprehensible input ought to be taken into account as an effective way of preventing the fossilization of errors: by being constantly exposed to the language of native speakers, some imitation mechanisms are triggered and language learners are more likely to produce correct utterances by unconsciously applying patterns they have been exposed to. In this respect, the teacher should facilitate the students' access to authentic material, both written and spoken. It is essential for the target language to be used in the classroom as much as possible; the learning contexts should be realistic, that is grammar and vocabulary ought to be presented within real life topics, of interest to the learners.

## Conclusion

Language teachers should permanently monitor the language learning process and observe the type of errors students make, so as to be able to make a classification of those errors and decide upon the best means and methods of preventing their fossilization.

## Bibliography:

- [1] Avram, Larisa, **On the Nature of Language Acquisition**. pdf – [www.unibuc.ro](http://www.unibuc.ro)
- [2] Ellis, Rod, **The study of Second Language Acquisition**, Oxford University Press, 1996.
- [3] Gass, Susan M. & Selinker, Larry (editors) **Language Transfer in Language Learning**, Newbury House Publishers, Inc., 1983.
- [4] Parlog, Hortensia; Popa, Mariana, **Errors in the Use of English Prepositions, Further Contrastive Studies – Theoretical Studies, Contrastive Grammar Error Analysis**, Bucharest University Press, 1978.
- [5] Tatiana Slama-Cazacu, **Contrastive Study in Abstracto, or Function of the Meeting of Linguistic Systems in the Learner; The Romanian-English Contrastive Analysis Project, Report and Studies**, Bucharest University Press, 1971.
- [6] Krashen, Stephen, **Second Language Acquisition and Second Language Learning**, Pergamon Press, 1981.
- [7] <http://mason.gmu.edu/josterli/PowerPoint/Fossilization.ppt>
- [8] [http://en.wikipedia.org/wiki/Language\\_acquisition](http://en.wikipedia.org/wiki/Language_acquisition)
- [9] <http://ceep.crc.uiuc.edu/pubs/katzsym/clark-b.html>

- [10]<http://209.85.129.104/search?q=cache:HHE3t-y3AyAj:www.pde.state.pa.us/able/lib/able/lfp/lfpo4elson.pdf+fossilization+of+errors&hl=ro&ct=clnk&cd=1&gl=ro>
- [11]<http://64.233.183.104/search?q=cache:PMY6Qg77mFAJ:www.nwrel.org/request/2003/may/overview.html+second+language+acquisition&hl=ro&ct=clnk&cd=7&gl=ro>

## DES MOTS VOYAGEURS EN QUÊTE D'INTÉGRATION : CAS DES EMPRUNTS LEXICAUX À L'ANGLAIS DANS LA TERMINOLOGIE INFORMATIQUE EN FRANCE

**Inès MZOUGH LAMOURI**, docteure en Sciences du langage  
L'école d'ingénieurs EISTI (École Internationale des Sciences du Traitement de  
l'Information), campus de Cergy, France

**Abstract:** *The following article is a linguistic study based on the problems raised by the integration of English IT expressions to French. Using a sample of IT lexis borrowed from English, we will analyze and describe the various levels of phonology, morphology and syntax adaptation displayed in passing from the source language system to the receiver language system.*

**Keywords:** *borrowing, integration, phonology, syntax, information technology.*

### Introduction

L'emprunt linguistique occupe une place importante dans le discours. Nous le retrouvons et en usons de manière spontanée dans tous les types de communication et dans toutes les langues. L'emprunt linguistique, et l'emprunt lexical plus précisément, concerne tous les niveaux de langue. Contrairement à ce qu'on serait tenté de croire, l'emprunt n'est pas réservé uniquement au langage familier ni à la seule communication orale.

Dans le cadre de cet article, nous allons nous intéresser au phénomène de l'emprunt linguistique dans les langues de spécialité, à travers l'étude des anglicismes de la terminologie informatique en France. En effet, notre ambition n'étant pas de recenser les anglicismes informatiques, mais plutôt d'étudier leur intégration à la langue française, nous avons choisi de travailler sur un échantillon d'emprunts prélevé dans un corpus que nous avons constitué à partir d'articles couvrant la période 2007-2017 et issus de deux revues informatiques en ligne : *Le monde informatique* (LMI) et *Enseignement public informatique* (EPI). Notre choix se justifie par la disponibilité immédiate et gratuite de ces deux revues en ligne. Notre objectif à travers cette démarche est de décrire et d'analyser, à travers des exemples concrets, le processus d'intégration qui s'opère lors du passage de ces mots migrants de la langue anglaise à la langue française.

À cet effet, nous allons d'abord étudier le contexte et les motivations du passage de ces termes anglais dans le domaine de l'informatique en France. Ensuite, afin de comprendre de quelle manière ces emprunts se sont greffés au lexique français, nous allons focaliser notre attention sur les différentes adaptations phonologiques et morphosyntaxiques qui se manifestent dans l'intégration de l'emprunt. Il s'agit enfin de nous questionner sur le statut de ces mots « voyageurs » une fois intégrés à la langue d'accueil.



Avant d'aborder les anglicismes de l'informatique en France, pour mieux cerner le sujet, il nous semble judicieux de fournir quelques éléments de définition de l'emprunt dans son ensemble, et de procéder ainsi pour plus de pertinence en allant du plus général au plus particulier.

## I. Qu'est-ce qu'un emprunt?

Le phénomène de l'emprunt linguistique a beaucoup intrigué les linguistes d'époques et de langues différentes. Ils ont donc tenté de le décrire, mais la notion d'*emprunt* étant très large, allant du xénisme<sup>1</sup> au néologisme<sup>2</sup>, il n'a pas toujours été évident de la délimiter avec précision.

Comme l'affirme si justement Louis Deroy (1956 : 8) : « On comprendra sans peine qu'il ne puisse être question, dans un livre qui ne veut pas être un dictionnaire ou une encyclopédie, de tout dire concernant l'emprunt, même pas de répéter tout ce qu'on en a dit dans des ouvrages de grand mérite. » De cette manière, bien que l'emprunt ait fait l'objet de nombreux travaux, ceux-ci n'épuisent point les ressources de ce sujet. Par ailleurs, il semblerait même que chaque linguiste veille à donner une description de ce phénomène étrange qui n'a d'« emprunt » que le nom (Calvet 1979 : 87).

Le terme *emprunt* est employé avec deux sens distincts : « action d'emprunter » et « chose empruntée » (Deroy 1956 : 19). Le deuxième sens nous semble mériter un peu d'attention, car cela signifie que le mot « emprunt » supposerait à la fois l'emprunt de « l'objet » et du « mot », ce qui laisserait présumer que c'est aussi l'objet qui pourrait dans certains cas introduire le mot. Qu'il soit employé avec le premier ou le deuxième sens, un constat s'impose : l'emprunt implique forcément un mouvement d'un point A à un point B. Par ailleurs, selon Jean Dubois :

Quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans parler B (dit langue source) et que A ne possédait pas, l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes qualifiés d'*emprunts* (Dubois 1973/2001 : 177).

En effet, les emprunts supposent un mouvement de passage des mots d'une langue à une autre et d'une culture à une autre par un contact linguistique qui implique logiquement celui des hommes.

L'emprunt est l'un des phénomènes sociolinguistiques les plus importants des contacts de langues (Dubois 1973/2001 : 177).

---

<sup>1</sup> Xénisme : « *premier stade de l'emprunt* » (Larousse, 1994/2012 : 512).

<sup>2</sup> Néologisme : « *nouveau signifiant ou nouveau rapport signifiant-signifié* » (Larousse, 1994/2012 : 233).

Une langue ne suffit pas à répondre à tous les besoins de communication de ses usagers. Elle va s'enrichir par des emprunts aux autres langues et par la création de nouvelles unités linguistiques (néologismes).

Comme l'affirme Marina Yaguello, « à de rares exceptions près (peuples isolés), toutes les langues subissent l'influence d'autres langues en contact avec elles. L'emprunt lexical en est la marque la plus spectaculaire. » (Yaguello 1988 : 57)

Les langues en contact s'influencent réciproquement et l'emprunt est la preuve laissée dans la langue de cette influence et de ce contact au-delà des frontières. La question de l'emprunt est donc placée au cœur des contacts linguistiques. (Mzoughi 2016)

D'ailleurs, le mot « emprunt » n'est pas vraiment adéquat pour décrire avec précision la réalité de l'emprunt linguistique, nous pouvons donc considérer qu'il s'agit plutôt d'un emploi métaphorique.

Comme l'explique Henriette Walter :

Pour désigner tous ces mots que les langues du monde apportent à l'une d'entre elles, les linguistes ont un euphémisme plaisant : ils parlent pudiquement « d'emprunts » chaque fois qu'une langue prend des mots à sa voisine, tout en n'ayant pas la moindre intention de les lui rendre un jour (Walter 1997 : 10).

D'ordinaire, le terme « emprunt » implique effectivement la restitution de la chose « empruntée », or, l'emprunt linguistique n'a d'« emprunt » que le nom, puisqu'il n'est jamais question de restituer le mot emprunté à la langue source. Les mots empruntés sont destinés à intégrer et à enrichir le lexique de la langue d'accueil. Par ailleurs, l'emprunt ne se limite pas aux lexèmes, l'unité empruntée peut être un phonème ou un trait phonologique ou encore un syntagme.

Les systèmes linguistiques d'une langue à une autre étant différents, l'emprunt passe par différentes étapes d'adaptations phonologiques, morphologiques, syntaxiques, voire même sémantiques, en intégrant la langue d'accueil. Il est introduit à des niveaux différents, avec un degré d'intégration variable (Deroy 1956 : 153). Une fois assimilé, l'emprunt devient difficilement discernable du reste du vocabulaire de la langue d'accueil.

Bien que l'emprunt linguistique ait fait l'objet de beaucoup de polémiques, nous pouvons néanmoins affirmer aujourd'hui, sans risque d'être contredit, qu'il s'agit d'un phénomène universel qui joue un rôle important dans l'enrichissement, l'évolution et la longévité des langues naturelles.

## **II. Les emprunts lexicaux à l'anglais**

### **2.1 Le français, une langue polyglotte**

La langue française est riche en emprunts lexicaux d'origine diverse. En regardant de plus près l'histoire de la langue française, nous constaterons sans peine que le recours à l'emprunt relève d'une longue tradition.

La langue française s'est construite sur une base latine avec un substrat gaulois et un superstrat germanique (Pruvost 2001 : 3), elle s'est enrichie au fil du temps et des conquêtes par des mots anglais, italiens, arabes, celtiques, espagnols et néerlandais pour ne citer que les langues les plus prêteuses (Walter 1997 : 17). Ce n'est pas toujours évident de déterminer avec exactitude le nombre des emprunts contenus dans une langue en matière de lexique, car ce nombre grandit de jour en jour. Néanmoins, selon une étude effectuée en 1991, les mots d'origine étrangère représenteraient 13% du vocabulaire français (Walter 1997 : 15).

Ces emprunts sont si bien intégrés à la langue française que dans l'usage, les locuteurs francophones ne sont pas toujours conscients par exemple que les mots *algèbre*, *sucre*, *jupe*, *alcool* et *magasin* sont des emprunts à l'arabe. À l'exception des spécialistes de langue, qui se douterait aujourd'hui que les verbes *danser*, *broder*, *guérir* et *galoper* sont des emprunts germaniques ou que les mots *moustache*, *banque* et *pantalon* sont des italianismes ? En effet, ces emprunts ne décrivant plus une réalité étrangère à la langue française, ils sont désormais considérés comme des mots français par les locuteurs.

Aujourd'hui, si l'on devait dresser un palmarès des langues qui ont le plus enrichi le vocabulaire français, l'anglais occuperait la première place.

## 2.2 Anglomanie et anglicisme

Communément appelé « anglicisme » dans le cas de l'emprunt à l'anglais, l'emprunt lexical est « un emprunt intégral ou partiel d'une unité lexicale étrangère » (Loubier 2011 : 14).

On distingue deux périodes propices à l'introduction des mots anglais dans le lexique français :

**a.** La première période se rapporte au XVIII<sup>e</sup> siècle qui a été marqué par le développement des sciences et des savoirs, favorisant ainsi l'apparition de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, œuvre majeure qui marqua considérablement le Siècle des lumières et qui contribua à véhiculer un afflux d'emprunts à l'anglais et de néologismes (Pruvost 2001 : 14). À cette époque-là, l'Angleterre représentait une grande puissance politique et économique. Tout ce qui était anglais était alors devenu à la mode aux yeux des Français subjugués par le modèle britannique. Cette anglomanie influença grandement la langue française, laissant ses empreintes dans le lexique à travers l'introduction d'un nombre conséquent de termes anglais, à l'exemple des mots *club*, *budget*, *bifteck*, *cabine*, et *humour*.

**b.** La seconde période a été marquée par les deux guerres et l'évolution des moyens de communication et d'information. La supériorité économique et technologique des États-Unis se confirme avec la deuxième guerre mondiale, et la culture américaine est véhiculée de par le monde. Le XX<sup>e</sup> siècle a connu un essor exceptionnel des nouvelles technologies, aboutissant à l'apparition

d'internet à la fin du siècle. Ces progrès auront une influence considérable sur la langue française par l'introduction massive de mots anglo-américains tels que : *tank*, *star*, *show*, *talkie-walkie* et *interviewer*.

Les causes de l'emprunt sont donc liées aux conditions sociohistoriques, particulièrement politiques et économiques, qui contribuent fortement à l'évolution sociolinguistique (Loubier 2011 : 5) et auront une influence sur la représentation de l'emprunt.

Si aujourd'hui l'emprunt est plutôt bien accepté dans les sociétés francophones, il faut savoir que celui-ci n'a pas toujours été accueilli avec enthousiasme dans la langue de Molière. L'emprunt à l'anglais a suscité des réactions puristes qui marquèrent particulièrement la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. René Etiemble, dans son ouvrage *Parlez-vous franglais ?* (Etiemble 1964/1991) met en garde contre l'usage des mots anglais dans la langue française et accuse l'emprunt à l'anglais d'appauvrir la langue française et de nuire à son intégrité. Des actions gouvernementales sont alors mises en place pour protéger la langue française ; en 1966, le général de Gaulle fonde un Comité de défense de la langue française et en 1972 Georges Pompidou instaure des commissions de terminologie, ayant pour mission de forger des propositions et de créer des néologismes permettant d'enrichir en français les vocabulaires professionnels, limitant ainsi le recours aux anglicismes.

Ce mouvement de purification linguistique ne concernait pas particulièrement le français, il y eut des mouvements puristes similaires en Allemagne, en Angleterre et en Grèce.

À l'époque actuelle, ces tendances purificatrices se sont défigurées, la méfiance à l'égard des anglicismes s'est équilibrée et bon nombre d'entre eux sont entrés dans les dictionnaires français. Malgré les préoccupations des défenseurs de la langue française, les emprunts à l'anglais ne semblent pas du tout diminuer. Les anglicismes continuent d'évoluer au rythme de l'évolution socioéconomique et technologique des États-Unis, « l'emploi de l'anglais par des francophones, dans des domaines tels que la science ou les affaires, progresse en France, en Belgique et en Suisse » (Rey 2008 : 121).

De nos jours, la majorité de nouveaux emprunts faits par le français est d'origine anglo-américaine. Selon Rey-Debove, les anglicismes représenteraient 2,5% du vocabulaire français (1986/1990 : VI).

### **III. Intégration des emprunts lexicaux à l'anglais dans le domaine de l'informatique**

Grâce au développement technologique, les sciences du traitement automatique et rationnel de l'information ont connu une évolution fulgurante. Comme la technologie de l'informatique est née aux États-Unis, une terminologie informatique anglo-américaine a envahi le lexique de plusieurs

langues, dont le français. De ce fait, le recours à ces termes dans le discours lié à l'informatique est devenu fréquent.

De nombreux anglicismes ne se justifient pas par l'absence d'équivalents en français. C'est le cas par exemple des mots « CD » - abréviation de l'anglicisme *compact disc* dont l'équivalent français est « disque » - et de « CD-Rom » qu'on retrouve aussi avec l'orthographe francisée « cédérom » et dont l'équivalent français recommandé est « disque optique compact ». Malgré les recommandations officielles, ces deux anglicismes sont plus employés que leurs équivalents français (Seridj 2013). De même, bien que l'Académie française préconise l'emploi du mot « courriel » à la place de l'anglicisme (déconseillé) *e-mail*, les Français emploient couramment et de façon spontanée l'anglicisme *e-mail* ou *mail* dans leurs échanges pour le moins informels. Les Français connaissent tous l'acronyme *spam* désignant les courriers électroniques indésirables, mais combien d'entre eux connaissent « pourriel », sa version française?

L'existence d'une longue liste de doublons dans la langue française prouve que le recours à l'emprunt à l'anglais ne se justifie plus par la seule insuffisance des ressources linguistiques du français permettant de nommer de nouvelles réalités et de répondre aux besoins de communication de ses usagers. D'autres facteurs sont à prendre en considération. En effet, si les locuteurs préfèrent l'emploi de certains anglicismes malgré l'existence d'équivalents français, c'est parce que ceux-ci favorisent une certaine facilité de communication et une économie de mots et de temps.

Dans ce qui suit, en nous appuyant sur des sources informatiques et linguistiques (que nous citons dans notre bibliographie), nous allons tenter de décrire le processus d'adaptation des emprunts lexicaux à l'anglais du domaine de l'informatique à travers un échantillon d'emprunts qui, à notre avis, est représentatif des emprunts les plus pertinents et les plus répandus.

#### **IV. Analyse des mécanismes d'intégrations des emprunts lexicaux à l'anglais**

En passant d'une langue source à une langue d'accueil, l'emprunt subit des adaptations, principalement sur le plan phonologique et morphosyntaxique (Queffélec 1998). L'importance de ces transformations varie, suivant les différences qui existent entre les deux systèmes linguistiques. Plus les deux systèmes sont différents, plus les adaptations sont variables ; c'est ce qui nous conduit souvent à parler de niveau d'intégration.

En passant de l'anglais au français, certains emprunts subiront seulement des transformations phonétiques et phonologiques tandis que d'autres connaîtront, en plus, des transformations morphologiques et syntaxiques. Les emprunts les plus intégrés à la langue et les plus ancrés dans l'usage sont

souvent adaptés phonologiquement et syntaxiquement, parfois on remarque même une adaptation sémantique ou graphique.

### Intégration phonologique et phonétique

Lorsqu'une langue emprunte un mot comportant un son qui n'existe pas dans son système phonologique, le locuteur va imiter la prononciation du mot en utilisant les sons qui s'en rapprochent le plus dans le système phonologique de sa langue. Prenons l'exemple de l'emprunt italien *pizza*, on remarque que ce mot qui se prononce [pitsa] dans la langue d'origine est prononcé [pidza] par les Français (Mzoughi 2015 : 262).

Dans le cas des emprunts lexicaux à l'anglais, nous observons sur le plan phonologique une constance dans le remplacement des sons anglais n'existant pas dans le système phonétique français par les sons les plus proches. Nous remarquons aussi dans certains emprunts que des sons qui existent en français sont remplacés par d'autres, les rapprochant ainsi phonétiquement, le plus possible de la prononciation française :

Anglais	→	Français
<i>Bug</i> [bʌg]		Bug [bœg] ou bogue [bɔg]
<i>CD-ROM</i> [si:di:rɒm]		CD-Rom [sedeRɒm]
<i>Cyberspace</i> [saɪbərspes]		Cyberespace [sibɛRESPas]
<i>Driver</i> [draɪvər]		Driver [draɪvœR]
<i>E-mail</i> [i:meɪl]		E-mail [imeɪl] ou [imejl]
<i>Hacker</i> [hækər]		Hacker [akœR]
<i>Internet</i> [i:ntərnet]		Internet [ɛtɛRnɛt]
<i>PC</i> [pi:si:]		PC [pese]
<i>Scanner</i> [skænər]		Scanner [skanɛR] ou scanneur [skanœR]
<i>Software</i> [sɒftweər]		Software [sɔftwœR]

### Adaptation au niveau consonantique

Les consonnes de l'anglais étant sensiblement les mêmes qu'en français, il n'y aura pas d'adaptations conséquentes sur le plan consonantique. Les changements phonologiques concerneront essentiellement les interdentes [θ] et [ð], l'alvéolaire [r], la consonne glottale [h] et les consonnes affriquées [tʃ] et [dʒ] que le français ne possède pas.

### Remplacement de l'alvéolaire [r]

D'après les emprunts précités, nous remarquons le remplacement systématique des sons [r] et [ɹ] par le son français le plus proche [R] :

[r] → [R]	[ɹ] → [R]
[si:di:rɒm] / [sedeRɒm]	[hækər] / [akœR]
[draɪvər] / [draɪvœR]	[i:ntərnet] / [ɛtɛRnɛ:t]
	[draɪvər] / [draɪvœR]
	[skænər] / [skanɛ:R]

[saɪbəʁspeɪs] / [sɪbɛʁɛspas]  
[sɒftweəʁ] / [sɒftwɛːʁ]

### Aspiration de la consonne [h]

De même, en anglais le son [h] représente une consonne tandis qu'en français le /h/ est ou bien muet ou bien aspiré, ce qui explique pourquoi dans l'emprunt *Hacker* [hækəʁ], le son [h] est aspiré et l'emprunt se prononce en français [akœʁ].

### Adaptation au niveau vocalique

L'anglais et le français présentent essentiellement trois différences importantes sur le plan vocalique qui donneront lieu à des adaptations phonologiques au niveau de l'emprunt à l'anglais :

- L'anglais contient des diphtongues alors que le français n'en possède pas,
- L'anglais se distingue du français par l'alternance de temps faibles et de temps forts,
- Le français contient des voyelles nasales tandis que l'anglais n'en possède pas.

Nous constatons que les diphtongues anglaises [aɪ] et [eɪ] sont remplacées dans les emprunts intégrés en français. Par exemple, dans l'emprunt *driver* [draɪvəʁ] la diphtongue [aɪ] sera remplacée par la combinaison de la voyelle [a] et la semi-consonne [j] donnant en français [drajvœʁ]. De même, dans l'emprunt e-mail [iːmeɪl] la diphtongue [eɪ] sera remplacée par la combinaison de la voyelle [e] et la semi-consonne [j] donnant en français [imejl].

Nous remarquons dans d'autres emprunts que les diphtongues [aɪ] et [eɪ] sont simplement remplacées par une voyelle courte, comme dans l'emprunt *Cyberspace* [saɪbəʁspeɪs] qui a donné en français [sɪbɛʁɛspas]. Quant à la diphtongue [eə] qu'on retrouve dans l'emprunt *software* [sɒftweəʁ], elle est remplacée par une voyelle longue [ɛː] donnant en français [sɒftwɛːʁ]. Ce remplacement traduit un effort d'intégration de la part des locuteurs, puisqu'en français moderne il n'y a pas de diphtongues (voyelles à double timbre). Celles-ci sont remplacées par les sons qui s'en rapprochent le plus dans le système phonologique français, permettant au locuteur français une prononciation plus facile et surtout plus française.

L'une des caractéristiques de l'anglais réside aussi dans l'alternance de temps faibles et de temps forts. Ces alternances ont pour conséquence la réduction des voyelles.

Le système vocalique français se distinguant de celui de l'anglais par un allongement vocalique plus marqué, ceci influencera considérablement l'intégration des emprunts à l'anglais sur le plan vocalique. Nous observons un allongement vocalique dans les emprunts contenant la voyelle brève [ə] ; celle-ci est allongée en français en [œ] dans les emprunts tels que : [draɪvəʁ] / [drajvœʁ] et [hækəʁ] / [akœʁ]. Cette même voyelle sera aussi allongée en [ɛː] dans

l'emprunt [skænər] / [skanɛ:r]. De même, nous constatons un allongement vocalique qui marque la dernière syllabe de l'emprunt *internet* donnant en français [ɛtɛrnɛ:t] au lieu de [i:ntənɛt].

Le système vocalique anglais ne contenant pas de voyelles antérieures arrondies, nous pouvons considérer que le remplacement de la voyelle [ə] par [œ] dans les emprunts à l'anglais tels que [hækər] / [akœr] exprime une réelle volonté d'intégration de l'emprunt et marque une adaptation phonétique conséquente.

### Nasalisation

En anglais, il n'y a pas de voyelles nasales comme en français. Or, nous observons dans le cas de l'emprunt *internet*, qui se prononce en anglais [i:ntənɛt], l'apparition d'une nasale en [ɛ̃] donnant en français [ɛtɛrnɛt]. L'introduction des nasales françaises dans un emprunt qui n'en contenait pas dans la langue d'origine représente un élément important dans le processus d'intégration de l'emprunt dans la langue d'accueil.

Malgré certaines constantes observées sur le plan phonologique et phonétique, nous remarquons néanmoins que les adaptations diffèrent selon les emprunts et peuvent même être parfois arbitraires. En effet, les adaptations phonétiques ne s'expliquent pas toujours par l'absence du son dans le système phonétique de la langue d'accueil. Dans certains emprunts, l'effort d'imitation est évident par rapport à la prononciation originale, comme dans l'emprunt *Bug* [bʌg] qui se prononce en français / bœg /. Cependant, dans d'autres emprunts, et en dépit de l'existence du son dans le système phonétique de la langue d'accueil, il n'y a pas le moindre effort d'imitation. C'est par exemple le cas de l'emprunt *PC* [pisi:] qui se prononce en français [pese] et de l'emprunt *CD* [si:di:] qui se prononce [sede]. Ce constat nous amène à supposer que certains emprunts sont passés d'abord par l'oral, tandis que d'autres sont passés directement par l'écrit. Nous pensons que si le mot *PC* se prononce [pese] en français au lieu de [pisi:], c'est peut-être parce que ce mot est passé par l'écrit et qu'il y a eu une première lecture du mot anglais avec les lettres et les sons français. Par ailleurs, c'est le réflexe que nous avons tous face à la lecture d'une langue étrangère que nous ne connaissons pas.

### Intégration morphosyntaxique

La syntaxe et la morphologie du français et de l'anglais étant assez différentes, dans son passage en français l'emprunt lexical à l'anglais subira – en plus des adaptations phonologiques et phonétiques – des adaptations morphosyntaxiques.

Il s'agit dans cette partie de mettre en évidence les manifestations les plus pertinentes et les plus productives de cette intégration morphologique et syntaxique.



L'intégration morphosyntaxique des anglicismes de façon générale se manifeste par l'adjonction d'affixes (préfixes, suffixes, infixes) distinctifs du français au radical du mot anglais. L'affixation joue donc un rôle important dans la composition des mots dérivés, elle aura une signification considérable au niveau de leur intégration morphosyntaxique.

### Intégration du genre et du nombre

En intégrant la langue d'accueil, les emprunts lexicaux à l'anglais intégreront la marque du genre et du nombre du français. La plupart des emprunts à l'anglais de la terminologie informatique étant des substantifs, intégreront les marques françaises du genre et du nombre par affixation et /ou par adoption de la détermination grammaticale française.

L'emprunt à l'anglais *Blog* a donné en français les noms : *blog* ou *blogue*, *blogueur/blogueuse* ainsi que les pluriels *blogueurs/ blogueuses* (Larousse 2008 : 122). Nous pouvons constater que cet emprunt adopte aussi les déterminants grammaticaux français : *le blogue- un blogueur- une blogueuse-mon blogue- les blogs*... Il en va de même pour tous les anglicismes.

Exemples<sup>1</sup>:

- Bug → « *Microsoft permet aux utilisateurs de faire remonter les **bugs** rencontrés jusqu'au 12 février* » (Filippone, 2017).
- Web → « ***le Web** sémantique, vaste projet démarré en 1999 par le W3C, pourrait en révolutionner la perception.* » (Chausson, 2007).
- Datacenters → « *Cela dit, si aujourd'hui, vous avez de nombreux fournisseurs qui construisent **des datacenters** en Europe* », Candice Liebaert, directrice juridique chez Insight France (Huet, 2017).
- Deep learning → « *Techniquement, **le deeplearning** est une branche de l'intelligence artificielle* » (Huet, 2016).
- Business Intelligence → « ***La Business Intelligence** a, malgré la crise économique, soutenu le marché mondial des logiciels et services* » (Huet, 2010).
- Framework → « *Des **frameworks** légers sont déjà disponibles sur le marché pour créer des architectures microservices* » (LMI, 2015).
- CD → « *[...] ils peuvent avoir recours à l'utilisation de **leurs propres CD**, sur un lecteur CD traditionnel, emprunter **des CD** à la médiathèque, ou recourir à l'utilisation de l'ordinateur en passant par un lecteur MP3* » (Vendramini & Séjourné 2009)

Comme nous pouvons le constater à travers les exemples précités, l'emprunt à l'anglais adopte les marques du genre et du nombre du français au même titre

<sup>1</sup> Nos exemples ont été puisés dans des articles de deux revues en ligne : *Le monde de l'informatique* (LMI) et *-Enseignement public informatique* (EPI).

que les substantifs français. Nous pouvons en déduire que ces emprunts sont intégrés à la langue française puisqu'ils ne fonctionnent plus comme des éléments étrangers à la langue. Au contraire, ils semblent être bien greffés et fonctionnent de la même manière que le reste du lexique français.

### **Intégration des règles de la conjugaison française**

Les emprunts nominaux à l'anglais ont donné lieu en français à des néologismes verbaux qui vont se construire sur le modèle verbal français et adopter les règles de conjugaison française. D'après l'échantillon relevé dans notre corpus, nous constatons que les emprunts verbaux adoptent dans leur passage en français la forme infinitive du premier groupe.

Nous avons choisi d'illustrer cette intégration syntaxique par trois exemples de verbes qui nous semblent être les plus pertinents et les plus constants :

- **Tweeter** : l'emprunt « tweet » a engendré le verbe « tweeter », verbe apparu avec le site américain de microblogage « twitter » créé en 2006. Ce site permet à ses usagers de recevoir et d'envoyer des messages brefs appelés des « tweets ». Ce verbe signifie donc « envoyer des tweets ». (Larousse 2008 : 1043)

Le verbe « tweeter » porte la marque de l'infinitif français du premier groupe en « er » et il se conjugue avec tous les pronoms personnels et à tous les temps de la conjugaison française : *je tweete - j'ai tweeté - je tweeterai...* Aujourd'hui le verbe « tweeter » est attesté dans certains dictionnaires de langue française tels que les éditions Larousse et Robert.

- **Scanner** : « *explorer avec un scanner en vue d'obtenir une image (dite scannogramme n. m.)* » (Rey-Debove 1986/1990 : 878). Ce verbe est apparu en même temps que l'outil « scanner » de l'anglais *scanner*, il s'agit d'un « *numériseur à balayage pouvant inclure un traitement de l'information numérisée* » (DicoFR 2017). De nos jours toutes les entreprises françaises sont dotées de cet outil, cet emprunt ne représente donc plus une réalité étrangère. Comme nous pouvons le voir, ce verbe marque une rupture avec la forme infinitive de la langue d'origine *to scan* et intègre la marque de l'infinitif français, fonctionnant de la même manière que les verbes français du premier groupe.
- **Décoder** : « *Inform. Traduire en clair un message formulé en code* » (Rey-Debove 1986/1990 : 217). Cet emprunt verbal nous semble être l'un des emprunts les plus intégrés dans le lexique français, car bien qu'il fût au départ introduit en 1959 par le domaine de l'informatique, il a connu avec le temps une extension de sens. La signification de ce verbe a dépassé aujourd'hui le seul domaine de l'informatique pour s'élargir au sens général de la compréhension et de l'interprétation d'un énoncé.

## Conclusion

Notre objectif à travers cette étude était de comprendre de quelle manière les anglicismes informatiques se sont intégrés à la langue française. À cet effet, nous avons commencé par situer le contexte dans lequel ces emprunts sont arrivés dans la langue française afin d'en comprendre les motivations. Ensuite, nous avons tenté de mettre en évidence le processus d'adaptation qui s'exerce lors du passage de l'emprunt lexical d'un système linguistique à un autre, en nous référant à une liste non exhaustive d'anglicismes informatiques prélevée dans un échantillon de notre corpus.

Une langue étant d'abord orale, nous avons commencé par distinguer les différences phonologiques et phonétiques de l'anglais et du français conduisant à une adaptation phonétique de l'emprunt et impliquant le plus souvent une prononciation francisée du mot, permettant ainsi son intégration phonologique à la langue d'accueil.

Parce que tout système linguistique contient sa propre organisation syntaxique, nous nous sommes demandée si en passant dans la langue d'accueil l'emprunt continuait à obéir aux règles syntaxiques de son système d'origine ou si au contraire, il adoptait les règles qui régissent le système de la langue d'accueil. Pour cela, nous nous sommes intéressée aux éléments syntaxiques et morphologiques les plus apparents et les plus constants, à savoir le genre et le nombre, et la structure verbale. Après avoir analysé un échantillon d'anglicismes informatiques nominaux et verbaux, nous avons constaté que dans son passage à la langue française, l'anglicisme informatique subissait des transformations morphosyntaxiques relevant de l'affixation et obéissait aux règles syntaxiques de la langue d'accueil au même titre que le reste du vocabulaire français. L'emprunt ainsi modifié ressemble plus à un mot français qu'anglais.

Pour conclure, ce que nous pouvons dire au terme de cette recherche, c'est qu'en intégrant la langue française, la plupart des anglicismes analysés dans notre corpus n'ont plus le statut de mots « étrangers » pour leurs usagers. D'une part, ceux-ci ne décrivent plus une réalité étrangère, et d'autre part, ces emprunts ont trouvé leur place au sein du système linguistique français qui les a adoptés et auquel ils se sont adaptés, au point d'en faire oublier par moment leur origine.

## Bibliographie:

- [1] **Association Enseignement Public & Informatique**, EPI, 1998. Web : <https://www.epi.asso.fr/>, consulté en janvier 2017.
- [2] CALVET, L-J., **Langue, corps, société**, Payot, Paris, 1979.
- [3] DEROY, L., **L'emprunt linguistique**, Les Belles Lettres, Paris, 1956.
- [4] **Dictionnaire de l'informatique et d'internet**, Web : <http://www.dicofr.com/>, consulté en janvier 2017.

- 
- [5] DUBOIS, J., **Dictionnaire de linguistique**, Larousse, deuxième édition, Paris, 2001 (1973).
- [6] ETIEMBLE, R., **Parlez-vous franglais ?**, Folio, Paris, 1991 (1964).
- [7] **Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Larousse, Deuxième édition, Paris 2012 (1994).
- [8] **Le Monde informatique**. LMI, nd. Web : <http://www.lemondeinformatique.fr/>, consulté en janvier 2017.
- [9] **Le Petit Larousse illustré**, Larousse, Paris, 2008.
- [10] **Le Trésor de La langue Française informatisé**, TLFi : <http://atilf.atilf.fr/>, consulté en décembre 2016.
- [11] LOUBIER, C., **De l'usage de l'emprunt linguistique**, Office québécois de la langue française, Montréal, 2011.
- [12] MZOUGH, I., **Intégration des emprunts lexicaux au français en arabe dialectal tunisien**, thèse de doctorat, juin 2015.
- [13] MZOUGH, I., « **L'emprunt lexical au carrefour des contacts linguistiques : cas de l'intégration de l'emprunt lexical au français en arabe dialectal tunisien** », *RADSL*, n° 2, 2016, p. 39-50. Web. 08/01/2017.
- [14] PRUVOST, J., « **La langue française: une longue histoire riche d'emprunts** ». *Canalacademie*, 2001. n. pag. Web. 26/12/2016.
- [15] QUEFFELEC, A., « **Des migrants en quête d'intégration : les emprunts dans les français d'Afrique** », *Le français en Afrique*, n° 12, 1998, p. 245-256. Web. 06/06/2016.
- [16] REY, A., **Le français. Une langue qui défie les siècles**, Gallimard, Paris, 2008.
- [17] REY-DEBOVE, J., **Dictionnaire des anglicismes**. Les usuels du Robert, seconde édition, Paris, 1990.
- [18] SERIDJ, F., « **De l'intégration des emprunts français à l'anglais : cas des anglicismes informatiques dans les revues en lignes** ». *Synergies Algérie*, n°19, 2013, p 197-213. Web. 12/02/2017.
- [19] WALTER, H., **L'aventure des mots français venus d'ailleurs**, Robert Laffont, Paris, 1997.
- [20] YAGUELLO, M., **Catalogue des idées reçues sur la langue**, Seuil, Paris, 1988.



# **INTERCULTURAL COMMUNICATION**

## VIVRE ET SURVIVRE EN ARABIE

Professeur agrégé **Myriam KISSEL**, PhD

Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de La Réunion, France

**Abstract:** *Wilfred Thesiger is a unique figure among the British explorers. Not caring about material belongings, he is neither a travel-writer nor an anthropologist. His knowledge comes from his own experiences. Pretending to fulfill official missions, he did a quest – far from western world and its drab uniformity – during two journeys in the Rub-Al-Khali, in 1946-1949, alone with Bedouins in tribal areas.*

**Keywords:** *exile, desert, boredom, Bedouins, Arabia*

Le Britannique Wilfred Thesiger (1910-2003) ne jouit sans doute pas de la célébrité qui entoure d'autres explorateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et, surtout, de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il est né à Addis-Abeba, capitale de l'ancienne Abyssinie, à la légation britannique. L'amitié que Haïlé Sélassié portait à son père se reporta sur lui, qui se vit invité lors de la cérémonie du couronnement. Il suivit des études classiques à Eton et Oxford. Il fit, officiellement, sa carrière comme chargé de missions de terrain au Moyen-Orient surtout, en Éthiopie, en Arabie et au Moyen-Orient. Mais ces missions militaires ou scientifiques – car il s'agit officiellement de faire de la cartographie, de trouver la source de la rivière Awash – ne furent que le prétexte pour vivre « [s]a vocation pour le désert », révélée en 1946 (*Le Désert des déserts*, désormais abrégé DD : 15), qui le pousse avec une « force irrésistible » (*Ibid.* : 16) d'abord dans la région la plus dangereuse d'Éthiopie, le désert dankali (*Ibid.* : 21-27), puis, surtout, dans l'espace qui est actuellement partagé entre l'Arabie saoudite et Oman : le Rub al Khâlî, en arabe « zone vide », en anglais « empty quarter ». *Le Désert des déserts, Avec les Bédouins, derniers nomades de l'Arabie du Sud* (titre original *The Arabian Sands*), publié dix ans après les expéditions, relate ses deux traversées de ce désert, en 1946-1947, en 1947-1948.

Sa passion d'explorer les déserts est née de la convergence entre la nostalgie de son pays de naissance, son immensité, sa sauvagerie, et la lecture des grands explorateurs de ces régions : L. M. Nesbitt (1891-1935), auteur de *Desert and Forest : the exploration of Abyssian Danakil*, Bertram S. Thomas (1892-1950), auteur de *Arabia Felix*, et John-Abdullah Philby (1885-1960). Thesiger rencontrera ce dernier près d'Abou Dhabi (*Ibid.* : 27-29, 146-147, 308-312). Thesiger fait aussi référence à Thomas Edward Lawrence, dit Lawrence d'Arabie (1888-1935) auteur des *Sept piliers de la sagesse* (paru en 1928), avec l'oxymore suivant, qui ouvre *Le Désert des déserts* : « La vie bédouine est dure même pour ceux qui y sont accoutumés, terrible pour les étrangers : une mort

vivante », en anglais « Bedouin ways were hard even for those brought up to them, and for strangers terrible : a death in life » (*Ibid.* : 13)<sup>1</sup>.

## I. Survivre à l'épreuve de l'autre

Thesiger revendique de n'être « ni anthropologue ni, à vrai dire, spécialiste de quoi que ce soit » (*Les Arabes des marais*, désormais abrégé AM : 249). Dénudé de tout *a priori*, de tout préjugé, il est attentif aux coutumes (*customs*) des peuples dont il partage, le plus intimement et le plus longuement possible, l'existence. Il a ainsi vécu de juin 1951 à 1958 (sauf l'année 1957) chez les Arabes des marais d'Irak. Les moments de la vie quotidienne des hommes (les femmes n'apparaissent qu'assez peu) relèvent de la chasse, des guerres et des vendettas entre familles, villages, cheikhs, tribus, de la sexualité, du mariage et de la nourriture. Les croyances sont abordées de façon indirecte et non pour elles-mêmes ; mythes et divinités sont mentionnés en passant : « Les Maadans, comme s'il n'y avait pas assez de serpents bien réels, croyaient dur comme fer à deux monstres » (AM : 128).

Si les repas occupent une place fondamentale, c'est que le rapport à la nourriture concentre toutes les valeurs de ces cultures ; il s'agit de ce qu'E. Loyer, dans sa biographie de Lévi-Strauss, nomme « mythologies culinaires » au sujet du troisième tome de *Mythologiques*, *L'origine des manières de table* (Loyer 2015 : 559). Le rapport à l'étranger – qu'il soit un autochtone ou un Occidental – implique d'offrir à manger et à boire (AM : 20-21, 28, 30, 50-51, 73, 87-88, 74, 92, 111, 148). L'ordre dans lequel sont servis les convives, leur positionnement sur le sol, le partage du café, chaque geste, chaque attitude sont codifiés. Thesiger en a une conscience aiguë et respecte ces usages dont il connaît l'enjeu social, politique, relationnel. La gratuité de la nourriture dans tous les sens du mot est fondamentale, par opposition au système pratiqué dans le contexte urbain, anonyme et trompeur : le restaurant (*Ibid.* : 74-75). Le port de la longue robe arabe, en anglais *long Arab shirt* ou *headcloth* (*Ibid.* : 175, *My Life and Travels*, désormais abrégé L&T : 176) est également symptomatique du choix de vie de Thesiger : le pseudo-exhibitionnisme détecté par les Occidentaux s'explique par le fait que pour être accepté par les Arabes il faut se vêtir comme eux (DD : 57). Quand il ne se sent pas capable de pratiquer ces usages, par exemple lors d'un deuil, il se met en retrait (AM : 161).

Les hôtes et compagnons de Thesiger l'intègrent, après quelques semaines, quelques mois de vie, d'épreuves partagées et d'observation réciproque, dans leur propre société. Les pratiques culturelles quotidiennes devenues naturelles lui valent d'être considéré comme un Arabe des marais : manger avec la main droite, se tenir assis par terre, parler la langue, circuler en *tarada* (la longue barque de 12 mètres réservée aux cheikhs). Il est l'objet de déclarations telles

<sup>1</sup> *Seven Pillars of Wisdom*, chapter I, p. 29. Thesiger mentionne encore cet ouvrage p. 151 et dit avoir lu *Revolt in the Desert* étudiant à Oxford (p. 45).



que : « Maintenant, tu es l'un de nous » (*Now, you are one of us*), « Maintenant, tu fais partie de la famille », « Maintenant, tu es des nôtres » (*Ibid.* : 151, 156, 30). Rares sont les circonstances où l'autochtone lui rappelle qu'il est Anglais, Occidental, Chrétien. « Vous autres, Anglais, vous êtes de drôles de gens », lui dit son hôte sans méchanceté (*Ibid.* : 31). La seule discrimination, notamment de la part des chiites, est qu'il ne peut faire le pèlerinage à La Mecque et devenir Sayid (*Ibid.* : 113, 136).

Le mot « ami » revient à de nombreuses reprises, sans hypocrisie mais avec fierté (*Ibid.* : 136, 166, 171, 204).

## II. Survivre à l'épreuve de soi

La question de l'identité est posée par Thesiger lui-même : il tente de se situer par rapport à ses origines et par rapport à l'identité qu'il se construit au cours de ses voyages. Dans le Prologue du *Désert des déserts* il s'interroge sur ses propres choix sous forme de questions enchaînées et sans réponse.

Après les études etoniennes et oxfordiennes de tout jeune Anglais de sa génération et de sa classe sociale, il retourne en Orient, au Soudan d'abord car dès 1934 il sent de façon absolument certaine qu'une vie en Angleterre lui serait absolument lamentable. C'est pourquoi il a fui l'Occident.

Cependant il reconnaît qu'il a en lui certains traits de ses compatriotes. L'explorateur est conscient qu'il devra maîtriser l'impatience fondamentale qui lui semble caractériser l'Occidental. « Mais je savais que le plus dur, pour moi, serait de vivre en harmonie avec eux, sans me laisser dominer par mon intolérance, sans me retirer à l'intérieur de moi-même [...] » (DD : 170) (*not to let my impatience master me rather to withdraw in myself*). Il ne doit pas juger des mœurs des Bédouins et des Arabes à l'aune des siennes (*Ibid.* : 171) (*to become critical of standards and ways of life*).

Et il sait d'emblée qu'il ne pourra pas échapper à l'énervement, à l'exaspération, à l'intolérance. C'est en effet ce qui se produira à de nombreuses reprises lors des deux traversées. Il lui arrive d'être exaspéré par le bavardage incessant et en apparence futile de ses compagnons, ce d'autant plus qu'il parle leur langue. La façon de vivre des Bédouins, en particulier leur imprévoyance, qui peut avoir des conséquences dramatiques, le met en rage (*Ibid.* : 207, 234) (*I wondered irritably [...] ill-tempered*). Dans les maisons communes des Arabes des marais (*mudhif*) et dans leurs huttes (*sarifa*) il éprouve un besoin d'intimité, d'être un peu seul avec un livre (AM : 231).

Du reste, il n'est pas le seul à avoir rencontré cette difficulté : l'Occidental le plus endurant, le plus ouvert, le plus déterminé, sera le plus impatient, affirme-t-il, ajoutant que ce fut le cas d'un de ses modèles, Bertram Thomas (*Ibid.* : 60-61). Il est plus sensible aux souffrances morales qu'aux souffrances physiques (*Ibid.* : 207).

Looking back on my attitude to the commonly accepted pleasures of life, I can say that I have never set much store by them. [...] I have therefore been able to lead the life of my choice with no sense of deprivation. Existence in the desert had a simplicity that I found wholly satisfying; there, everything not a necessity was an encumbrance. » (L&T : 95).

Rapidement, il se sent chez lui dans ces mondes : désert et marais. Dans cet « environnement parfaitement primitif et inconfortable [...] [il] se sentai[t] bien » (AM : 94). Il a conscience qu'il est le premier étranger à avoir le désir de vivre avec les Maadans : c'est pour lui un « monde enchanté » (*Ibid.* : 236) où il retrouve les mêmes charmes que dans le désert : espace, liberté, minimum vital des choses matérielles. Telles sont les valeurs de son éthique personnelle. Il trouve dans le désert la vie même à laquelle il aspirait (L&T : 95). La vie libre et digne des nomades bédouins correspond à cet idéal : ce sont eux les civilisés, et lui le « barbare grossier, [...] un intrus venu d'un monde matérialiste et superficiel » (DD : 42).

### III. L'exil et le retour

Thesiger a volontairement réalisé ses traversées telles qu'elles se sont toujours faites, depuis des siècles : à dos de chameau, à pied, à cheval et en barque. Il revendique à cet égard sa propre marginalité : « Journeying at walking pace under conditions of some hardship, I was perhaps the last explorer in the tradition of the past », écrit-il dans la dernière page de *My Life and Travels* (278). En effet, Thesiger développe peu à peu une véritable haine, « to loath » (L&T : 161) pour le monde moderne, c'est-à-dire la mécanisation sous toutes ses formes. Il se sent ainsi différent de ses compatriotes de la RAF, qui « vivaient à l'âge de la machine » (*Ibid.* : 228). Grandit en lui, au cours des années et des voyages « a distate for the grab university of the modern world » (L&T : 39). Sur le plan culturel et presque affectif, il redoute pour les Bédouins nomades, pour les Arabes des marais et, aussi, pour les animaux<sup>1</sup>, l'invasion destructrice des techniques issues de la Première Guerre mondiale : la voiture, l'avion, la radio, le cinéma (DD : 112, 260-261, 196, 307). Et il constate, atterré, les dégradations dues aux débuts de l'exploitation pétrolière dans ces régions. « [...] j'étais hostile à toutes les compagnies pétrolières, aux changements et à la désagrégation des sociétés qu'elles entraînaient inévitablement » (*Ibid.* : 341, aussi 113-115). Le nomadisme va disparaître car le « confort moderne » dévalue les biens et les mœurs des Bédouins, qui étaient demeurées inchangées depuis des siècles ; déjà, leur mode de vie ancestral s'avilit dans les mirages urbains (*Ibid.* : Introduction, 58, 71, 73, 80, 97, 329, 344, 413). « I realized that the Bedu

<sup>1</sup> Il a été dans sa jeunesse un grand chasseur, ce dont témoigne *Carnets d'Abyssinie*, journal de sa première expédition chez les Danakil d'Éthiopie. Lions, gazelles, oiseaux, sangliers (AM, 173, 180, 209, 237).

[...] were doomed » (DD : 143) – tout comme les marais d'Irak étaient voués à l'assèchement (AM : Annexe).

L'ennui et la frustration rongent les hommes qui cèdent aux facilités matérielles de la trompeuse « security of a materialistic world » (DD : 414). Thesiger, lui, a toujours refusé les concessions, qu'il nomme « défaite », refusé « d'abjurer tout ce en quoi [il] avai[t] foi » : « *Defeat, to forswear everything to which I held.* » (*Ibid.* : 196). Il touche, malgré lui, les prodromes du monde consumériste, qui plus est rendu absurde par les frontières ; le mot *boundaries* revient très souvent : « The boundaries of our world had closed in » (L&T : 195). Les passeports, et, surtout, invention de ces années-là, les visas (DD : 412) le mettent en rage. Et de toute façon Thesiger, qui s'est toujours senti appartenir au passé : « J'étais fasciné par le sentiment de continuité avec le passé », « *I had an instinctive sympathy with the traditional life of others* » (L&T : 161), est rattrapé par l'histoire. Politique et économie sont étroitement liées : en ce qui concerne l'Arabie saoudite, le prince Ibn Séoud, très proche des Anglo-Saxons pendant la Deuxième Guerre mondiale, meurt en 1953. Le coup d'État du 16 juillet 1958 marque la rupture de ces régions d'avec l'Europe. Les nouveaux dirigeants tournent leurs pays vers le pan-arabisme et la modernisation. Cet événement apparaît dans les dernières lignes des *Arabes des marais* avec une brutalité frappante : « Je compris que je ne serais plus jamais autorisé à retourner dans les marais », « *I realized that I should never be allowed back* » (AM : 247, L&T : 188).

## Conclusion

Pour W. Thesiger le déracinement et l'exil ne signifient pas vivre loin de l'Angleterre<sup>1</sup>, mais au contraire être définitivement chassé de ces régions d'Arabie, loin de ces peuples et de ces modes de vie purs et intemporels en lesquels un profond appel personnel lui a fait dès l'adolescence se reconnaître. Les derniers mots du *Désert des déserts* sont : « As the plane climbed over the town and swing out above the sea I knew how it felt to go into exile » (*Ibid.* : 414).

Les deux écrits majeurs de Thesiger sont bien plus que des récits de voyage. Ils témoignent, outre de cultures millénaires détruites par le matérialisme, de son parcours initiatique qui peut se nommer *The Life of my Choice*, et de son renoncement forcé face à un *Vanished World*. Exigeant et orgueilleux, dur avec soi et avec ses compagnons, Thesiger érige dans ses livres une frontière ultime entre le monde traditionnel et la modernité définie comme un « monde matérialiste », « *The security of a materialistic world* » (DD : 414), que vilipendera tout un courant de penseurs représenté par Theodor Adorno<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il n'avait pas fondé de famille, on ne lui connaît aucune relation amoureuse.

<sup>2</sup> *Minima Moralia*, § 36 *Santé mortelle*, § 113 *Le trouble-fête*, § 77 *Vente aux enchères*.

## Bibliographie:

### Bibliographie primaire:

- [1] THESIGER, Wilfred, **Across the Empty Quarter**, Great Britain, Penguin Books, 2007.
- [2] THESIGER, Wilfred, **Carnets d'Abyssinie**, Hoëbeke, coll. « *Étonnants voyageurs* », 2003 (*The Danakil Diary*, 1996).
- [3] THESIGER, Wilfred, **Le Désert des déserts**, Paris, Plon, coll. « *Terre humaine* », 1978 (*The Arabian Sands*, 1959).
- [4] THESIGER, Wilfred, **Les Arabes des marais. Tigre et Euphrate**, Paris, Plon, coll. « *Terre humaine* », 1988 (*The Marsh Arabs*, 1959).
- [5] THESIGER, Wilfred, **My Life and Travels. An Anthology**, London, Harper and Collins, 2002

### Bibliographie critique:

- [1] ADORNO, Theodor W., **Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée**, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003 (Suhrkamp Verlag, 1951).
- [2] LÉVI-STRAUSS, Claude, **Anthropologie structurale deux**, Paris, Plon, 1973.
- [3] LOYER, Emmanuelle, **Lévi-Strauss**, Paris, Flammarion, coll. « *Grandes biographies* », 2015.
- [4] MALAURIE, Jean, **Les derniers rois de Thulé**, Paris : Plon, coll. « *Terre humaine* », 1976.

### Articles :

- [1] BORM, Jean, « **Wilfred Thesiger au désert des déserts : écriture et réception de Arabian Sands** » (1959) dans *E-rea* [en ligne], 3.1/2005 <http://erea.revues.org/605>, consulté le 15 avril 2017.
- [2] GADOVIN, Isabelle, « **Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger** » dans *Tropismes*, Paris-Nanterre, n° 10, 2002, p. 181-204.
- [3] KISSEL, Myriam, « **L'ennui dans Le Désert des déserts de Wilfred Thesiger** » dans *Alkemie*, Paris, Classiques Garnier, n° 17, 1-2016, p. 97-104.

### Iconographie :

[www.memoryprints.com](http://www.memoryprints.com), 558 photos prises par W. Thesiger

### Filmographie :

- [1] LUYAT, Jean-Claude, **Le désert des déserts**, France, 1991, 52mn [www.film.documentaire.fr](http://www.film.documentaire.fr)
- [2] **Wilfred Thesiger. The great explorer**, UK, 2003, 23 mn
- [3] [www.journeyman.tv](http://www.journeyman.tv)

## LE RÉCIT DE VOYAGE ET LA GÉNÉRICITÉ. QUESTION GÉNÉRIQUE, TYPOLOGIQUE ET RÉFÉRENTIELLE

Afsaneh POURMAZAHARI, PhD  
Université de Téhéran, Iran

**Abstract:** *The question of the categorical belonging of travel literature has always been problematic because travel literature has a large variety of texts behind its thematic unity, hence its hybrid textual nature. If one re-thinks the viatic text from a more instrumental than a monumental perspective, typological reflection makes it easier to apprehend this multifaceted entity. It is through the crossing of typological references and with the help of a more comprehensive classification that we are going to grasp its scope. In this work, we try to circumscribe the typological and spatiotemporal questions that constitute the archi-elements in the understanding of viatic works by presenting prolegomena to a descriptive poetics, to the creative aspect of language processes, to the narrative of travel. It belongs to the "narrative" as a genre, but for us to bring out its peculiarities, we have recourse to the typology of descriptive sequences and the narrative, as well as to the question of temporality, which implicitly covers all our work and which constitute an important representational stake in the analysis of the reflection of the Other in the text.*

**Keywords:** *gender, travel narrative, hybridity, referentiality, narration, description*

### I. Particularités textuelles du récit de voyage

La posture de voyageur-narrateur qui infère une norme d'écriture est propre au récit de voyage. Cette façon d'écrire peut être comprise comme une manière personnelle de se retrouver dans un rôle voire un statut, au niveau discursif. « On rejoint ce que d'aucuns appellent l'ethos discursif » (Maingueneau 2002 : 61). Le voyageur-narrateur s'imagine en permanence comme un missionnaire qui n'écrit que sous une clause de sincérité. Cette clause de sincérité s'appuie sur un triptyque déterminant qui croise trois actes ou axes principaux, autrement dit celui de voir, de savoir et de dire. On est donc en mesure de définir le discours viatique à partir de trois constantes linguistiques. Les composantes sont solidaires et en interaction les unes avec les autres. Par la nature dialectique du Même et de l'Autre qui le sous-tend et ses particularités typologiques, on peut considérer le récit de voyage comme le parangon de l'œuvre descriptive, celui qui décrit l'Autre, et qui est un reflet de la démarche théorique de la description du monde réel en général.

Quant à la question du genre et de la typologie et celle de la cognition ou l'acquisition du monde réel qui entrent en jeu dans le récit de voyage, Le Huenen souligne « la difficulté d'établir des constantes formelles qui seraient caractéristiques du genre, étant donné l'ambiguïté des rapports qu'il entretient tantôt avec le roman, tantôt avec les discours à visée scientifique » (Le Huenen 1990 : 13). Le récit de voyage, en tant qu'ensemble des connaissances sur le

monde visité et des savoirs acquis par un voyageur, se définit, selon Pasquali, de la sorte:

Nous pouvons aussi tenir le récit de voyage pour un carrefour et un montage de genres et de types discursifs. Si la reconnaissance des divers domaines du savoir met à contribution les compétences herméneutiques et cognitives spécifiques du (des) voyageur(s), le *récit* de voyage met également à l'épreuve ses (leurs) compétences discursives et narratives (1994 : 131).

Pour dire le monde altérité, différents types d'écriture entrent en jeu. Les types textuels intégrés dans le récit de voyage contiennent, la plupart du temps, « des séquences descriptives, narratives et explicatives » (Adam 1997 : 668). C'est un « montage de genres et de types discursifs » (Bouvet, Marcil-Bergeron 2013 : 7). « Il semble fait de bribes, d'impressions, de descriptions et de digressions. » (Rajotte 1998 : 21). L'hétérogénéité est en quelque sorte le principe de base de ce type de récit hybride qui fait que l'on inscrit le texte viatique à l'intersection des disciplines.

L'écriture de voyage est aussi considérée comme:

une saisie subjective d'une réalité objective, une perception forcément partielle et tronquée d'un espace préexistant et extérieur au voyageur. Il met en évidence l'inadéquation entre le texte littéraire et son objet référentiel, même si l'espace perçu au cours du voyage et l'espace représenté dans le récit entretiennent un rapport étroit (Bouvet, Marcil-Bergeron 2013 : 9).

Rendre compte d'une expérience vécue n'est guère le but du récit de voyage mais il en est le prolongement. Cette perception établit un lien particulier entre le référent décrit (ou textuel) et le « référent réel »<sup>1</sup> qui entre en jeu dans la suite de notre recherche.

### **D'autres perspectives d'analyse du récit de voyage**

Dans une perspective plus large, ce qui peut intéresser plus particulièrement les littéraires que les linguistes, le récit de voyage se situe aussi bien du côté de la littérature que de la géographie, puisque, étymologiquement celle-ci se définit comme « l'écriture de la terre » (*Ibid.*: 6). Situé à la charnière de ces deux disciplines littéraires et géographiques, le récit de voyage fait l'objet des remarques récurrentes aussi bien de la part des écrivains que des géographes. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle le lien entre géographes et littéraires concernant le rôle du texte dans la compréhension de l'espace a fait l'objet

---

<sup>1</sup> Par l'expression « référent réel », nous entendons bien sûr le référent qui se trouve dans le monde réel ou dans l'univers exotique dans lequel se trouve le voyageur au moment de son voyage qui est en l'occurrence, dans ce travail, le monde oriental, la Perse. Pour simplifier, nous optons donc désormais pour cette expression pour évoquer l'univers de référence exotique.

d'études poussées menant directement à l'émergence d'une nouvelle discipline, la géopoétique. Fondée par Kenneth White à l'Institut International de géopoétique en 1989, elle a été « archipélisée » à côté des autres disciplines comme la géocritique et l'écocritique six ans plus tard. Plusieurs ateliers ou centres de géopoétique se sont ainsi développés un peu partout, sous le nom d'« Archipel de géopoétique », chacun ayant leurs propres caractéristiques.

La géopoétique n'exclut *a priori* aucun mode d'expression, la dynamique de la pensée pouvant se déployer sous toutes les formes. De l'alliance entre « géo » et « poétique » devrait surgir un monde à habiter : « Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'être humain et la terre » (White 1994)<sup>1</sup>. Aux métaphores spatiales si bien ancrées dans la langue, s'en ajoute une autre, celle de « territoire ». La géopoétique cherche à construire un nouveau territoire, elle est ainsi située au-delà de ces disciplines. Dans son manifeste sur la transdisciplinarité, Basarab Nicolescu (1996) explique que la géopoétique « concerne ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline » (43). D'après Roland Le Huenen, « [Le XIX<sup>e</sup>] siècle constitue un moment pivot pour le récit de voyage, puisque c'est la littérature [...] qui fixera au voyage son objet et sa finalité, en même temps que la figure du voyageur se confondra de plus en plus avec celle de l'écrivain. [...] Le voyage vécu et le voyage écrit sont indissociables dans la perspective géopoétique » (1990 : 13).<sup>2</sup> C'est pourquoi la perspective géopoétique pourrait constituer l'un des axes de l'étude de récit de voyage dans une optique plus littéraire.

## II. Problèmes liés au genre

Il faut d'abord replacer le récit de voyage dans un contexte plus large pour bien en saisir ensuite ses particularités sous-jacentes. Il n'est pas en tout cas isolé, mais entretient des rapports étroits avec des genres pas toujours proches.

La problématique du genre nous amène à réfléchir sur l'actualisation de la langue et le côté pratique des genres. Pour Bakhtine et F. Rastier c'est le discours qui montre à sa juste valeur le côté pratique de la langue. « Tout texte se rattache à la langue par un discours et à un discours par la médiation d'un genre » (Rastier 2001: 230), donc c'est le discours qui est un lieu de normativité entre la langue générale et les champs de pratique. « Le genre demeure l'instance

---

<sup>1</sup> K. White, « Considérations premières, À propos de culture », article en ligne sur le site suivant, URL: [www.geopoetique.net/archipel\\_fr/institut/introgeopoetique/textes\\_fond\\_geopoetiques2.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques2.html). [Page consultée le 12/10/2012].

<sup>2</sup> « Le motif central de la géopoétique est donc la Terre. C'est vers lui que convergent les réflexions des membres de l'Archipel géopoétique, qui déclinent les explorations géographiques, littéraires et artistiques des montagnes, des rives, des forêts, des déserts et des villes selon une logique obéissant au désir de mieux percevoir les lieux, aussi bien les paysages majestueux que ceux de l'espace quotidien » (Bouvet et Marcil-Bergeron 2013 : 4).

historique majeure d'actualisation et de normalisation de la langue » (Rastier 2001 a: 272). Sur le plan de « macro-niveau » (Adam 1997) tout texte trouve sa forme linguistique par le biais d'un genre, puisque « c'est au niveau du genre que se construit la norme instituante » (Malrieu 2004 : 74).

L'appellation de genre même pose des controverses notamment à cause de la nature hybride du récit de voyage. Cela a amené des critiques comme Adrien Pasquali à parler « des genres du récit de voyage » dans un chapitre du *Tour des Horizons* (1994 : 131). Sous la dénomination de « récit de voyage » peuvent donc être rassemblés des textes hétéroclites à plusieurs titres, ayant chacun leur propre particularité. Voici pourquoi cette problématique générique ne manque pas d'ampleur. *A contrario*, malgré son hétérogénéité interne, le récit de voyage possède ses propres particularités qui le rendent distinguables des autres sous-genres de récit. Prenons en guise d'exemple comparatif le cas du récit de voyage et de la nouvelle, on voit bien que cette dernière utilise un lexique moins varié que celui du récit de voyage. D'autant plus que la nouvelle est une forme brève qui cache sous un aspect familier un récit insolite. Sur le plan narratif, la nouvelle porte en elle un stade paroxystique, tandis que le récit de voyage est composé d'une succession d'instantanés descriptifs. Le récit de voyage, étant un texte factuel à la base, contient également tout un potentiel fictionnel. Il faut également tenir compte de la question de la description et de la narration et du rôle qu'elles sont susceptibles de jouer dans le contexte qui nous concerne. Cet exemple, quoique bref, légitime une recherche plus poussée dans ce domaine et explique l'importance accordée à cette question dans notre recherche.

### **La littérature de voyage et l'hybridité générique**

« Le genre se constitue à partir du moment où l'on essaye de trouver des constantes, des critères de détermination, qui excluent en même temps qu'ils définissent » (Gannier 2005 : 111), c'est ce qu'explique Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*. La relation de voyage est souvent classée dans la "paralittérature", un peu comme le « polar ». En fait, cette littérature se situe au carrefour de plusieurs sous-genres (autobiographie, littérature épistolaire, mémoire, etc.). « La limite d'un côté, est la science; de l'autre, l'autobiographie; le récit de voyage vit de l'interprétation des deux » (Todorov 1991 :133). Il n'est pas pour autant nécessaire que le texte soit d'une nature homogène: le voyage régit toujours peu ou prou par le hasard, se prête au mélange des tons, allant des descriptions esthétiques aux réflexions philosophiques, en passant par l'anecdote.

À ces variations s'ajoute le caractère mouvant de l'appellation du récit de voyage notamment nommée littérature viatique, littérature des voyages, littérature géographique, littérature des lointains ou littérature exotique, discours



de découverte<sup>1</sup>, récit d'espace (Certeau 1975), récit insulaire (Lestringant 2002), littérature de contact<sup>2</sup>, écriture cartographique (Conley 1996), écriture nomade, etc. À cet égard il faut préciser que l'importance prêtée à l'aspect taxinomique de la critique est révélatrice de l'intérêt porté à l'étude du récit de voyage en tant qu'un sous-genre à part. Malgré les étiquettes collées au récit de voyage comme genre paradoxal, genre sans genre, etc. à partir des travaux de Jacques Chupeau (1977) et François Moureau (2005), bon nombre d'études marquent ce champ littéraire « en privilégiant notamment des approches générique et intertextuelle » (Moureau 1986 : 176).

Il faut également ajouter qu'à la lumière des recherches de R. Ouellet la poétique du récit de voyage s'est formée autour de trois constantes qui constitue « une triple démarche discursive : narrative, descriptive et commentative » (2008 : 17). De cette façon le récit de voyage se placerait à l'intersection de ces trois invariants discursifs, autrement dit : la narration, la description et le commentaire. Cependant, c'est à J.-M. Adam que nous devons une délimitation plus claire des types (ou séquences) de texte qui nous permettra de cerner textuellement les composants du récit de voyage.

### III. Genre de discours vs type de texte

D'après J. M. Adam et du point de vue de la linguistique textuelle<sup>3</sup> « il est nécessaire de fonder la théorie de la production co(n)textuelle de sens sur l'analyse des textes concrets » (2005 : 3), car les genres de discours ne relèvent pas « d'une théorisation strictement linguistique » (Adam 1999 : 15). En revanche, les types de texte se définissent par des critères internes du texte, c'est-à-dire par sa composition contrairement au genre qui, d'après Kerbrat-Orecchioni, relève du niveau « macro » (2004 : 134) du texte où les éléments macrostructurels entrent en jeu quant à la définition du genre, ce qui n'est pas le cas pour le type de texte.

[L]es auteurs qui posent l'existence de grands genres se situent dans le cadre d'une anthropologie ou d'une théorie cognitive générale (surtout, d'un nombre fini de genres fondés sur des critères généralisables). Prendre en compte les genres empiriques

---

<sup>1</sup> Traduit de l'anglais "discourse of discovery" c'est le terme qu'emploie notamment Louis Montrose dans son article « The Work of Gender in the Discourse of Discovery » (1991).

<sup>2</sup> Il s'agit d'un terme élaboré d'après la notion de « zone de contact » de Marie-Louise Pratt : « espace social où se rencontrent, se heurtent et se saisissent des cultures disparates, bien souvent dans le cadre de relations très asymétriques de domination et de subordination » (Pratt 1992: 4).

<sup>3</sup> Théorie qui se situe à l'intérieur de l'AD mais qui ne tient pas compte du contexte, traite les types de texte, c'est-à-dire des prototypes séquentiels. Les prototypes de texte (ou de séquences) relèvent de l'idée selon laquelle chaque texte, dans sa composition, correspond à un acte communicationnel notamment exposer, argumenter, décrire, prescrire ou raconter. Ces actes varient selon le texte en question, mais tout texte est par nature informatif.

---

conduit à une approche privilégiant une vision historique de l'espace social ou du moins les possibilités d'action des individus (Branca-Rosoff, 1999 : 7).

Il faut tenir compte du fait que le syntagme « genres de discours » est propre à la tradition rhétorique gréco-latine aristotélicienne et aujourd'hui encore, ils sont considérés « dans l'esprit de ses promoteurs un niveau abstrait de référence » (Branca-Rosoff, 1999 : 8). Or, le champ de notre analyse exige que l'on s'intéresse à une catégorie concrète et saisissable sur le plan sémantico-référentiel et morpho-syntactique. C'est pourquoi nous optons pour les types de texte (ou de séquence) de préférence à la question du genre. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les théoriciens des sciences du langage revendiquaient la déstabilisation des genres car ils les trouvaient trop normatifs. « Écrire désormais, c'est chercher à contredire ce qui vient de la tradition et multiplier les échappées imprévisibles. À leur tour, les catégories interprétatives du discours critique ont fini par changer. Un critique comme Roland Barthes remet radicalement en cause l'intérêt de la notion de genre et préfère parler « d'écriture » pour souligner la part créative de l'activité de l'écrivain » (Branca-Rosoff, 1999 : 18).

Le genre de récit comprend bien évidemment le sous-genre de récit de voyage mais il faut également tenir compte du fait qu'à l'intérieur du genre de récit, « le récit de fiction a des propriétés différentes du récit d'événement en cours » (*Idem* : 16) auquel on peut apparenter le récit de voyage, d'où la nécessité d'une échelle d'analyse plus précise : les types du texte. Ainsi dans « la version 1992 de ses travaux, J.-M. Adam présente une classification en cinq types : narratif, descriptif, explicatif, argumentatif et dialogal » (*Idem* : 12). Pour Adam, il s'agit de décrire les composantes homogènes du texte: les séquences. « Les séquences sont des entités relativement autonomes qui constituent l'armature des textes » (*Ibid.*). Ces critères de regroupement des conglomerats semblent être analogues aux types principaux de textes introduits par Egon Werlich (1975). Ce dernier a distingué cinq types structuraux de textes « à savoir le texte descriptif, narratif, expositif, argumentatif et instructif développés par des réactions à des aspects spécifiques de l'environnement » (Werlich 1985 : 40), c'est-à-dire respectivement liés à la perception dans l'espace, la perception dans le temps, les représentations conceptuelles, la prise de position et la prévision du comportement à venir. Selon Adam, « les types de séquences sont véritablement des prototypes intrinsèques à la structure globale du texte parce qu'en général un texte se présente comme un mélange de plusieurs types de séquences » (1999 : 195).

Il semble que le prototype le plus fréquent dans notre corpus de récits de voyage soit celui de la description (il s'agit de donner une description au « co-énonciateur »<sup>1</sup>) (Maingueneau 2000 : 40) et puis celui du récit (ou bien des

---

<sup>1</sup> Autrement dit, le destinataire. Terme forgé par le linguiste Antoine Culioli (Maingueneau 2000 : 40).

digressions narratives et explicatives). « La séquence descriptive présente une organisation hiérarchique constituée notamment d'un thème-titre, de l'énumération de ses parties et de la mise en évidence de ses propriétés (procédure d'aspectualisation) » (Branca-Rosoff 1999 : 12). Le choix des paramètres n'est pas explicité par l'analyste. « Or, les traits retenus n'ont rien « d'objectif ». Leur sélection résulte des hypothèses du chercheur et de la tradition, plus précisément des bases typologiques qu'il juge intéressantes » (*Idem* : 16). Cela nous amène à nous intéresser d'avantage à la question de subjectivité dans le récit de voyage (contrairement au fait qu'il prône en premier lieu la séquence descriptive qui se veut *à priori* neutre).

#### **IV. Description, *ekphrasis* ou *ancilla narrationis* vs narration dans le texte viatique**

Pour saisir l'importance de la question descriptive dans le récit de voyage, nous avons choisi de nous appuyer sur la définition du terme « *ekphrasis* », tel qu'il a été défini par Philippe Hamon, dans son ouvrage *La description littéraire* :

Ce terme, curieusement absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu'elle apparaît dans une œuvre littéraire. Ainsi la description du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* d'Homère, ou celle de la tapisserie de mariage de *Thétis et Pélée* chez Catulle, ou des tapisseries murales du château de Jeanne dans *Une vie* de Maupassant ou des tableaux peints par Claude dans *L'Œuvre* de Zola, ou de *L'Éclatante victoire* de Sarrebrück de Rimbaud. L'*ekphrasis* est donc une description à un deuxième niveau, elle est représentation d'une représentation, description d'une œuvre d'art : représentation par les mots de ce qui est déjà représenté, au niveau diégétique, par le pinceau ou le ciseau. C'est en tout cas ainsi que nous est proposé ce type de description au niveau diégétique : une œuvre d'art est constituée en tant que telle dans l'histoire et donne lieu à une description (Hamon 1993 : 190).

Voilà pourquoi la question de l'*ekphrasis* prend son ampleur dans le récit de voyage. Étant la plupart du temps centré sur la description oculaire de l'Autre et de tout ce qu'il comporte corolairement en soi dont l'aspect esthétique ou l'étrangeté prévaut, la description faite dans le récit de voyage mériterait plus récupérer son nom originel de « l'*ekphrasis* » que celui de « description » devenu banal au commun des mortels dépourvu de son contexte historique d'où son statut minoré vis-à-vis des autres types de discours.

#### **V. Le statut bipolaire de l'*ekphrasis***

Le texte descriptif a depuis toujours été la cible de critiques continues à cause de « son statut originel » (Molinié 1992 : 113) car la description est mentionnée, dans la rhétorique ancienne, comme continuation obligée de la

narration. D'après Gérard Genette, elle est « tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée. Elle n'est, comme par vocation, (qu') un simple auxiliaire du récit » (1979 : 57-58). La description occupe encore et toujours le même statut secondaire par rapport à la narration chez Roland Barthes, lorsqu'il compare les « noyaux, véritables charnières du récit », les éléments autosuffisants aux « expansions » dont la description fait partie, décrites comme « des catalyses, éléments qui ne font que "remplir" l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières ». Ces expansions ne sont en soi ni utiles ni valables et n'apparaissent majoritairement pas seules dans le récit. Elles se rattachent tantôt aux noyaux, la narration, tantôt de manière juxtaposée aux autres expansions, en attendant l'avancement du récit. Paul Valéry va également dans le sens d'un dénigrement du statut de la description: « Une description se compose de phrases que l'on peut, en général, intervertir. Cette latitude réduit à rien chez le lecteur la nécessité de la moindre attention » (Valéry 1957 : 1220). Hamon, quant à lui, renie la subordination de la description:

Description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement – ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types). [...] Il serait donc utile de poser [...] que toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de lecture imposent à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite (Hamon 1993 : 91).

On a donc critiqué depuis toujours l'aspect conventionnel de la description, son emploi systématique et non justifié. Pourtant, elle échappe à cette critique lorsqu'elle s'insère dans un récit de voyage. Dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Pierre Larousse donne une nouvelle définition de la description qui met en relief son rôle incontournable dans le contexte du récit de voyage: La description, à moins qu'il ne s'agisse de récit de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement [...] (le genre descriptif) ne devrait survivre que dans les ouvrages où il a réellement une raison d'être, c'est-à-dire dans les livres de voyage (Larousse : 545).

Le récit de voyage crée un terrain où la description est légitimée car la démarche didactique que ce type de récit adopte, tout en ayant une apparence de compte-rendu, a pour vocation de véhiculer l'information. Il est à ajouter que la description, de par sa structure singulière, n'a potentiellement pas de fin. C'est pourquoi Pierre Larousse accorde la primauté à la description dans le récit de voyage.

Pour être en mesure d'analyser les relations entre les inséparables que sont la description et la narration, il vaut mieux commencer par le critère essentiel

qui définit le récit de voyage ; celui-ci refuse d'être une œuvre de fiction. Il se prétend au contraire fortement référentiel, demandeur et dispensateur de véracité. Il revendique sa conformité avec le référent décrit. Le récit de voyage n'est en fait qu'une vaste « description ambulatoire » (Hamon 1993 : 175).

Le voyageur-descripteur ne recherche qu'à reconstituer le trajet parcouru de l'itinéraire réel. Ce qui nous amène à énoncer les deux particularités, propres au récit de voyage.

Premièrement, la vocation du texte viatique est pour l'essentiel de « décrire » dans l'ordre chronologique, en créant de la sorte, la succession aléatoire et contingente des relais du voyage réel. Le texte est donc confronté au problème de l'émiettement, de la fragmentation des séquences juxtaposées qui ne sont pas, la plupart du temps, motivées. Cela s'oppose au principe de la séquentialité des morceaux fictionnels dont la succession s'inscrit dans l'optique d'un schéma narratif qui sert la causalité du récit.

Deuxièmement, le texte viatique instaure aussi de nouvelles relations espace-temps où l'espace et le temps sont interchangeable. Ce point importe beaucoup car à chaque date, correspond un lieu et vice-versa de sorte que par la simple mention de la date le lecteur parvient à identifier le lieu. On peut ainsi dire que « la contiguïté spatiale » se transforme en « proximité temporelle » (Magri-Mourgues 1996 : 5) pour structurer le réel en recréant l'arbitraire du trajet réel dans la grille du texte écrit.

Cette observation suffit-elle à justifier un renversement de hiérarchie entre description et narration dans le cadre du récit de voyage ? La description, *ancilla narrationis*<sup>1</sup> (Genette 1979 : 56) serait-elle en mesure de s'imposer à la narration qu'elle asservirait cette fois à ses propres règles ? La description n'est aucunement une pause dans le récit. Au contraire, ce sont les séquences descriptives successives qui assurent justement la lisibilité du discours. Insérée dans un récit de voyage et y occupant un espace conséquent, la séquence descriptive entre dans une nouvelle relation avec la séquence narrative. Elle se retrouve par ailleurs dépendante d'une situation d'interlocution qui lui donne une dimension pragmatique propre à sa vocation, qui est de « faire savoir ».

## VI. Problématique de la référentialité dans le texte viatique

Pour Aristote,

La parole est un ensemble d'éléments symbolisant les états de l'âme, et l'écriture un ensemble d'éléments symbolisant la parole. Et de même que tous les hommes n'ont pas le même système d'écriture, de même, ils n'ont pas la même langue. Cependant, les états de l'âme, qui sont immédiatement signifiés par la parole, sont identiques pour tous

---

<sup>1</sup> Je prends ici les termes de narration (et de texte narratif) et de description (texte descriptif) dans le sens traditionnel défini par Genette (1979 : 56) : la narration est « représentation d'actions et d'événements », la description est « représentation d'objets ou de personnages ».

les hommes. Et (car) les choses auxquelles réfèrent ces états de l'âme sont tout aussi identiques pour tous (Cauquelin 1990 : 55).

La référence s'explique comme la fonction qui aide les unités et les énoncés du langage à renvoyer au réel. Il y a donc « un lien direct et transparent entre des unités de la langue et des concepts qu'elles représentent. Ce sont ces unités de la langue même qui constituent des représentations du monde » (*Ibid.*).

En effet, le langage, tout en permettant de parler de notre monde, de dire ce que l'on voit, « se prête très mal à la construction de certaines valeurs référentielles précises. Le langage présente des trous, il ne permet pas de tout dire. Il y a des référents, qui s'expliquent mieux autrement qu'en étant décrits » (Kleiber 1997 : 37). Or, ce phénomène, ces lacunes langagières vis-à-vis d'un référent réel, n'est révélé que quand on pratique la langue c'est-à-dire que l'on se met à produire un énoncé en se basant sur un référent réel. Ces lacunes peuvent être plus gênantes lorsque l'on se retrouve face à un monde « autre ». Voilà pourquoi la question de la référentialité notamment de la superposition ou de la non-concordance du référent réel et du référent décrit s'avère d'une grande importance pour la compréhension et la saisie de la réalité décrite, en l'occurrence, dans les récits de voyage.

## VII. Le référentiel entre fictionnalité et factualité

Qui dit récit de voyage, dit tension entre le factuel et le fictionnel. Lorsque l'on s'intéresse à l'étude des textes viatiques, on se trouve face à une réflexion dichotomique fictionnelle et non-fictionnelle. Le récit de voyage est alors tiraillé entre le désir d'authenticité parce qu'il se veut reflet du monde et les séductions de la fiction qui le déréalisent et le subliment. Le récit de voyage se situe effectivement entre le roman et le journal intime ou l'autobiographie. Bien que ses particularités correspondent plutôt à cette dernière, il tend plutôt vers la fiction que vers la réalité factuelle. L'adjectif « factuel » est bien sûr employé ici dans son acception d'adjectif relationnel et s'oppose à l'adjectif « fictif » qui dénoterait, pour reprendre les propos de G. Philippe, « un énoncé dont le référent est inexistant » (2005 : 86). Cet élément, la factualité du texte, nous importe car c'est elle qui donne sens à l'ossature de notre problématique et justifie notre choix de corpus.

Le récit de voyage est fondé sur un accord référentiel qui lui impose de refléter la réalité. Il se place, de ce fait, du côté de la littérature référentielle. Il est donc, *a priori*, garanti par un pacte ou une clause de sincérité en termes de contrat de lecture et c'est un trait constitutif du genre. À la base du récit de voyage il y a une allégation d'authenticité. Lors de nos réflexions sur cette question, nous avons préféré parler de « texte factuel » à l'instar de Véronique Magri-Mourgues car l'adjectif « référentiel » nous a paru discriminant. Tout dépend en fait du sens précis qui est donné à cet adjectif « référentiel ». Certains théoriciens considèrent la fiction comme un acte d'énonciation non référentiel.

Ils donnent à la référence, dans le langage, la capacité à renvoyer à un facteur réel. Ils vont jusqu'à lui accorder le synonyme de « valeur de vérité » (Frege 1971). Alors que nous considérons la référence avec une acception plus large qui est celle donnée par exemple par le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* : « La référence est la propriété d'un signe linguistique lui permettant de renvoyer à un objet du monde extralinguistique, réel ou imaginaire. [...] La référence n'est pas faite à un objet réel, mais à un objet de pensée. » (Dubois 2013 : 404).

De surcroît, l'explication que donne Philippe Hamon à ce sujet, dans ses analyses de « sémiotique de la description » (2007 : 181), va de pair avec notre argumentation sur la question de la référentialité. D'après ce dernier, parler, c'est parler de quelque chose et l'acte de référence est indissociable du langage et suppose la présence de trois éléments essentiels : le référant ou le sujet parlant, le référent ou l'objet dont on parle et finalement la référence qui se résume en une relation entre ces deux derniers. Il soutient la thèse d'après laquelle la description est autonome vis-à-vis de son statut référentiel.

### **La part du fictionnel dans le réel et vice-versa**

L'usage du réel est primordial dans le récit de voyage. L'auteur-voyageur tente de le restituer, en recourant à tous les moyens possibles quitte à emprunter pour ce faire, les voies obliques de la fiction. Si l'on s'en tient au côté fictionnel du récit de voyage, il faut faire la part entre une double appréhension de la question : l'une se situe au niveau pragmatique, l'autre, au niveau linguistique. En termes pragmatiques, la question se pose quant à l'intention de l'auteur mais aussi à la croyance du lecteur attestant que la fiction se présente comme une assertion inventée, n'ayant pourtant pas l'intention de tromper. C'est la théorie que développe le philosophe du langage, John Searle, dans son ouvrage *Sens et expression* (1982) en ce qui concerne le côté pragmatique du récit de voyage :

Le récit de voyage reflète-t-il la réalité ou secrète-t-il sa propre réalité ? Les frontières entre le statut authentique et fictionnel d'un objet littéraire sont cependant poreuses : dès qu'un objet est créé, inventé, fictif au sens étymologique, par un écrivain, il est intégré dans le patrimoine culturel et littéraire et il est, dès lors, susceptible d'être réutilisé par d'autres ; il acquiert ainsi une certaine réalité ; son réemploi lui garantit un statut concret et tangible, une existence. Symétriquement, si un objet, un lieu, existant au préalable, est inséré dans un texte par un écrivain, n'acquiert-il par une part de fictionnel, jusqu'à devenir peut-être un simple mot sans attache référentielle ? (Magri-Mourgues 2007 : 49).

Entre la description et la narration, le récit de voyage revendique sa conformité à un préétabli dans le monde réel qui fait office de repère dans le texte, un pacte d'authenticité qui lie l'écrivain-voyageur au lecteur.

Le référent est reconnaissable grâce aux noms de lieux qui jalonnent le récit et aux dates qui – si elles ne correspondent pas toujours aux dates réelles du voyage de l'écrivain, à supposer que ce voyage ait été effectivement réalisé – reconstituent quoi qu'il en soit une temporalité repérable et identifiable. Le récit de voyage pourrait peut-être se penser en termes de « roman géographique » à l'instar du roman historique où les lieux seraient personnages. Tous deux proposent une (re)construction du réel ou du modèle, qui se laisse reconnaître ou deviner comme les fondations d'une bâtisse, qui disparaissent sous la construction et pourtant supportent l'ensemble (*Idem* : 46).

Il y a donc naturellement cette tension consubstantielle au récit de voyage qui peut être présente dans tout type de récit. Mais le récit de voyage est censé s'appuyer sur des repères réels et beaucoup moins sur l'imaginaire démiurgique de l'auteur afin d'éviter les montages littéraires artificiels.

La description, pour laquelle l'informativité est le but principal, réunit deux systèmes sémiologiques, le système de la vision qui entre en collaboration avec le système de la parole. Pour être en mesure d'atteindre son objectif, elle est donc basée sur une activité de transfert d'un système à l'autre. C'est pourquoi elle s'efforce de faire croire qu'elle copie du réel, c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un reflet décrit de la réalité même. « La description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. » (Diderot, d'Alembert 1979 : 134).

Telle est l'explication donnée par Diderot et d'Alembert dans la définition du mot « description » où l'on voit déjà poindre le critère de réalisme. Ce point va de pair avec l'idée que l'on a défendue concernant l'appel au réalisme dans le récit de voyage, au détriment du genre narratif. Pour que le voyageur puisse réduire ses observations dans un cadre écrit, il est obligé de passer par des séquences textuelles figées qui donnent au récit de voyage la forme d'un ensemble de fragments descriptifs qui viennent contredire *a priori* la nature même du récit. La redondance et la répétition menacent donc le récit de voyage. Étant linéaire, la description suit la chronologie temporelle et la loi de la linéarité spatiale qui font perdre toute sa liberté au voyageur. D'après Flaubert : « Le genre de voyage est par soi-même une chose presque impossible. Pour que le volume n'eût aucune répétition, il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous aviez vu. » (1866 : 561). C'est ainsi que la part littéraire du récit de voyage prend son ampleur et avec elle l'imaginaire. C'est le privilège des lettres de voyage de ménager cette coïncidence, fictive ou réelle, entre l'acte de voir et l'acte d'écrire. Les modifier, c'est remplacer la vérité par la manière littéraire.

Et pourtant, pour rendre compte d'un voyage, l'écrivain n'a d'autre alternative que de recourir à la mise en mots et le plus souvent au récit écrit après le retour du voyage. Au prisme du souvenir, s'ajoute alors le travail de l'imaginaire qui, tous deux, président plutôt qu'à une restitution pure et simple de la vision, à une reconstruction et à « l'invention de l'espace » (Magri-Mourgues 2007 : 50).



Qui plus est, l'existence du référent ne justifie pas l'existence d'un référent factuel, c'est-à-dire qu'« Un mot peut référer à une notion inexistante » (Dubois 2013 : 405). Pour pouvoir définir plus clairement la frontière entre le fictionnel et le factuel, il faut prioritairement nous pencher sur la définition linguistique du terme « fiction ». Elle rejoint alors les discussions sur les marqueurs de fonctionnalité. J. Searle en nie l'existence en prétendant qu'« Il n'y a pas de propriété textuelle, syntactique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction » (Searle 1982 : 109). C. Kerbrat-Orecchioni, quant à elle, définit à l'inverse le discours fictionnel en tant que discours figuré, un trope s'appuyant sur une « énallage » (Kannas 1994 : 178)<sup>1</sup> de « modalité » (Kerbrat-Orecchioni 1982), qui peut très bien remplacer un mode attendu par un autre. G. Philippe, également, intitule « l'appareil formel de la fiction » son hypothèse à ce sujet lorsqu'il avance qu'« un ensemble de faits langagiers spécifiques et congruents, organisés en système, peut provoquer un changement du statut modal des référenciations et des prédications d'un texte et fonctionner comme marqueur de fictionalité » (2005 : 84).

Il ne faut pourtant pas négliger le côté narratif du récit de voyage, lui aussi marqué par la tension entre le factuel revendiqué et des digressions qui font entrer la fiction dans le récit. L'articulation du fictionnel et du non fictionnel est une question à laquelle on est constamment confrontée au sein des textes viatiques. « Au factuel du récit de voyage s'oppose le caractère imaginaire revendiqué des textes fictifs qui surgissent sous forme de narration notamment dans les digressions où l'auteur se permet d'ouvrir une parenthèse pour expliquer plus un contexte ou raconter un détail pour casser l'atmosphère descriptive de son récit » (De Chalonge 2004 : 24). Les deux univers se frôlent et s'entremêlent. Toutefois, le côté descriptif domine le texte.

## VIII. La référentialité ou le pacte autobiographique

Au niveau de l'énonciation, l'usage de la première personne dans la littérature de voyage, montre comment et dans quelle mesure le récit de voyage donne à lire une vision du monde propre à l'auteur. Caractérisé de « lyrique », le récit de voyage emploie ce terme dans un sens particulier. Dans ce cas, le « je » lyrique peut être envisagé comme un « sujet autobiographique en voie de fictionnalisation » (Combe 1996), situé entre fiction et diction. Celui-ci, une fois situé dans le contexte du voyage, garde sa substance autobiographique mais tend vers la factualisation, car un texte viatique est un texte basé sur des faits, des événements factuels, autrement dit, sur un monde réel mis à l'écrit. Dans le texte viatique, la forme même du récit de voyage doit respecter le « pacte

---

<sup>1</sup> En rhétorique, on appelle énallage l'utilisation à la place de la forme grammaticale attendue d'une autre forme qui en prétend exceptionnellement la valeur. Ainsi, on parlera de l'énallage dans le cas de l'infinitif de narration en français qui est utilisé à la place du nom (la forme la plus récurrente) ou quand un adjectif prend place d'un adverbe (Kannas 1994 : 178).

autobiographique » (1975 : 13) défini par Philippe Lejeune comme l'identité assumée entre auteur, narrateur et personnage principal. Autrement dit, le pacte référentiel garantit la véracité du récit par la clause de sincérité, c'est-à-dire que le récit prétend refléter la réalité extérieure. Selon Lejeune, l'auteur noue un pacte avec son lecteur, qui consiste à se montrer tel qu'il est, dans « toute la vérité de la nature de son récit (autobiographique) » (*Ibid.*).

Peu importe l'étiquette choisie, lettres, journal de voyage ou récit rétrospectif, l'une des constantes du genre viatique reste la forme du récit personnel. Ayant comme mission la transmission de ce qu'il a vu, le voyageur est un témoin digne de confiance qui emploie le « je » comme instance d'autorité. Le récit de voyage a partie liée avec la littérature personnelle, au domaine de « l'écriture du moi », terme employé par le philosophe Georges Gusdorf, « qui peut se décliner en trois variations, la lettre, l'autobiographie, le journal intime » (1991 : 145). Le dispositif énonciatif récurrent dans le récit de voyage a démontré une dilution régulière du « je » dans le pluriel du « nous » ou l'indéfinition du « on », de même qu'une extension du présent actuel à l'omnitemporel. L'expérience individuelle et particulière a vocation à devenir aventure reproductible et universelle. On peut récupérer, dans l'acte de production du récit de voyage, ce va-et-vient constant entre l'empirie et la théorie. Cette oscillation entre un texte autobiographique et viatique a également préoccupé Philippe Lejeune qui a ainsi éclairé son point de vue : « Le récit de voyage est en effet régi par le pacte référentiel, corrélat du pacte autobiographique justifié par l'identité assumée entre auteur, narrateur et personnage principal. » (Dällenbach 1995 : 77).

Il faut cependant tenir compte du fait que :

[L]'ouverture à l'altérité physique, géographique ou humaine, qui caractérise le récit de voyage le fait éloigner du pacte autobiographique. D'ailleurs, la perspective foncièrement dialogique du récit de voyage l'éloigne de l'autobiographie dont il n'emprunte que l'habillage formel. Enfin, la tension performative du récit de voyage fait glisser du descriptif au poétique<sup>1</sup>. Sous couvert de description, le récit de voyage recrée l'univers (Magri-Mourgues 2012 : 19).

C'est un univers régénéré, revivifié sous la plume des voyageurs, réel, mais qui possède également sa part de fiction dû à son éloignement de la réalité.

Évidemment, lors de la rencontre avec l'autre, le voyageur s'efforce de décrire, de nommer, de concevoir en somme ce qu'il ne connaît pas. Les efforts qu'il fournit pour ramener analogiquement l'inconnu au connu deviennent dès lors manifestes. La croyance la plus solidement ancrée veut que l'univers soit construit sur des principes d'équilibre et de correspondances. Par ailleurs, la

---

<sup>1</sup> La poétique étudie des potentialités inscrites dans une situation donnée qui aboutissent à une création nouvelle. En art, c'est notamment l'étude des processus de création ainsi que du rapport de l'auteur à l'œuvre.

structure globale de tout récit de voyage, « vaste description ambulatoire » (Hamon 1981 : 268, 218) dotée d'un fonctionnement mimétique, se forme à partir d'une série de séquences descriptives qui fonctionnent comme les repères de l'itinéraire réel et assurent donc la continuité et la lisibilité du récit. Le voyageur veut reconstituer un parcours, celui de son itinéraire réel, que tente de reproduire le parcours du lecteur au fil des pages. Le pacte référentiel régit les récits, c'est-à-dire que les textes prétendent refléter la réalité extérieure (le référent au sens linguistique). Ce pacte est le corrélat du pacte autobiographique justifié par l'identité assumée entre auteur, narrateur et personnage principal. La tentative de reproduction d'un paysage réel par un paysage décrit passe par cette équivalence symbolique entre l'encadrement référentiel et l'encadrement d'une description. La disposition écrite reproduit la structure captée par le regard dans le réel. L'encadrement ainsi que le point de vue sont deux lieux où se concrétise l'espace réel et écrit. Le voyageur énonciateur, après la découverte de l'Autre, tente de restituer dans son discours exactement ce qu'il a cru avoir capté. La problématique d'une restitution chez le descripteur se transforme donc en question d'une reconstitution idéale de l'univers vu et du même acte de voir. C'est ainsi que « le lecteur, co-énonciateur de fait, est promu co-spectateur » (Magri-Mourgues 1994 c : 47). Le récit de voyage doit être, en théorie, la duplication parfaite du voyage réel. Cependant, tout dépend de l'illusion de la transparence des mots. La distance spatiale et temporelle peut disparaître pour laisser la place à l'égalité utopique entre deux actes, le voir et le faire voir, par l'intermédiaire de détours linguistiques.

Dans le contexte de la littérature de voyage, la question typologique et générique a toujours été problématique à cause de ses caractéristiques multiformes qui découlent de la variété de ses buts et des pratiques qui en découlent et qui rendent son appréhension parfois malaisée. Ce contexte implique des formes et des outils énonciatifs variés dans le cadre d'une réflexion intergénérique plus vaste. Nous avons essayé de circonscrire les questions génériques, typologiques et spatiotemporelles qui constituent les éléments pilotes dans la compréhension et la saisie des œuvres viatiques. La question de la typologie textuelle nous a amenée directement à nous intéresser à la séquence descriptive qui constitue le soubassement du récit de voyage. C'est là que la problématique de la référentialité nous a été posée. Le fait qu'il soit fondé sur un accord de référentialité lui impose de refléter la réalité. C'est à partir de ce moment-là que la nature factuelle du récit de voyage est intervenue directement dans nos équations. À partir des directives descriptives d'Hamon et celles de Lejeune nous nous sommes lancée à la recherche du référent décrit prétendant refléter la réalité perçue. Le voyageur veut reconstituer un parcours, celui de son itinéraire réel, que le lecteur tente de reproduire au fil des pages. Jusqu'à quel point cette tentative était-elle fructueuse, c'est ce que l'on a essayé de démontrer dans cette étude.

## Bibliographie :

- [1] ADAM, Jean-Michel, « **Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre** », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75, fasc. 3, Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde, 1997, pp. 665-681.
- [2] ADAM, Jean-Michel, **Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes**, Paris, Nathan, 1999.
- [3] ADAM, Jean-Michel, **La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours**, Paris, Armand Colin, 2005.
- [4] BOUVET, Rachel, MARCIL-BERGERON, Myriam, « **Pour une approche géopoétique du récit de voyage** » dans *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>, 2013.
- [5] BRANCA-ROSOFF, Sonia « **Types, modes et genres : entre langue et discours** », dans *Langage et société*, n°87, 1999, pp. 5-24.
- [6] CAUQUELIN, Anne, « **Aristote** », **Le langage**, coll. « Philosophies » dans *Revue Philosophique de la France Et de l'Etranger* 183 (2), 1993, pp. 451-453.
- [7] CERTEAU, Michel de, **L'invention du quotidien**, chapitre IX : « **Récit d'espace** », Paris, Gallimard, collection Folio, 1975.
- [8] CHUPEAU, Jacques, « **Les récits de voyages aux lisières du roman** » dans *RHLF*, 1977, pp. 536-553.
- [9] COMBE, D., « **La référence dédoublée, Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie** », dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 39-63.
- [10] CONLEY, T., **Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- [11] DALLENBACH, Lucien, « **L'aveu et la veuve ou l'autobiographie** » dans *Versants*, 8, 1995, pp. 24-101.
- [12] DIDEROT, D., D'ALEMBERT, J. L. R., « **Description** », **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**, Paris, Briasson, 1779.
- [13] DUBOIS, Jean *et alia*, **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Paris, Larousse, 2013.
- [14] FLAUBERT, Gustave, **Correspondance à L. Colet**, 6 juillet, Paris, Louis Conard, 1866.
- [15] GANNIER, Odile, **La littérature de voyage**, Paris, Ellipses, 2001, rééd. 2005.
- [16] GENETTE, G., « **Frontières du récit** », *Figures II*, Paris, Points Seuil, 1979.
- [17] GUSDORF, Georges, **Les Ecritures du moi**, Paris, Odile Jacob, 1991.

- [18] HAMON, Philippe, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981.
- [19] HAMON, Philippe, **Du descriptif**, Paris, Hachette, 1993.
- [20] HAMON, Philippe, **Le Descriptif, Polysèmes. Arts et littératures**, n° 9, éd. Publibook, 2007, pp. 160-181.
- [21] KLEIBER, G., « **Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique** », dans *Langages*, « Langue, praxis et production de sens », P. Siblot, éd. N° 127, 1997, pp. 9-37.
- [22] KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « **Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle** » dans *Texte* n°1, 1982, pp. 27-49.
- [23] KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine « **Suivez le guide! Les modalités de l'invention au voyage dans les guides touristique: l'exemple de l'île d'Aphrodite** », dans BAIDER *et alia* (éds.). *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 133-150.
- [24] KANNAS, Claude (dir.), **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Larousse, 1994.
- [25] LAROUSSE, M. Pierre, **Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle**, Tome VI, s.v. « description », 1864.
- [26] LEJEUNE, Philippe, **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975.
- [27] LE HUENEN, R., « **Qu'est-ce qu'un récit de voyage ?** » dans *Littérales. Les modèles du récit de voyage*, n°7, 1990, p.11-27.
- [28] LESTRINGANT, Frank, **Le Livre des îles : Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne (Cahiers d'Humanisme et Renaissance - Les Seuils de la Modernité)**, Paris, Librairie Droz, 2002.
- [29] MAGRI-MOURGUES, Véronique, « **La description dans le récit de voyage** », dans *Cahiers de narratologie CIRCPLS*, Nice, N° 7, 1996, pp. 5-14.
- [30] MAGRI-MOURGUES, Véronique, « **L'écrivain-voyageur au XIX<sup>e</sup> siècle : du récit au parcours initiatique.** » dans EUZIÈRE, P., *Tourisme, voyages et littérature, Cahiers Festival transméditerranéen*, 2007, p.48.
- [31] MAGRI-MOURGUES, Véronique, **L'altérité au mémoire du récit, Modalités et degrés, D'une appropriation discursive**, Paris, Hal, 2012, pp. 10-19.
- [32] MAINGUENEAU, Dominique, **Analyser les textes de communication**, Paris, Nathan, 2000.
- [33] MAINGUENEAU, Dominique, « **Problèmes d'ethos** » dans *Pratiques*, n° 113-114, 2002, pp. 55-67.
- [34] MALRIEU, Denise, « **Linguistique de corpus, genres textuels, temps et personnes** » dans *Langages*, 38<sup>e</sup> année, n°153, Les genres de la parole, 2004, pp. 73-85.

- 
- [35] MOLINIÉ, Georges, **Dictionnaire de Rhétorique**, Paris, Le Livre de Poche, 1992, article « Digression », 1992, pp. 113-134.
- [36] MOUREAU, F. (dir.), **Métamorphoses du récit de voyage**, Paris/Genève, Champion/ Slatkine, 1986.
- [37] MOUREAU, F., **Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique**, Paris, PUPS, 2005.
- [38] NICOLESCU, Basarab, **La transdisciplinarité**, Monaco, Éd. du Rocher, 1990.
- [39] OUELLET, R., « **Pour une poétique de la relation de voyage** » dans PIOFFET, M.-Ch. (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008.
- [40] PASQUALI, A., **Le Tour des horizons, Critique et récits de voyage**, Paris, Klincksieck, 1994.
- [41] PHILIPPE, G., « **L'appareil formel de la fiction** » dans *Le français moderne*, 1, 2005, pp. 75-88.
- [42] RAJOTTE, Pierre, « **Rendre l'espace lisible: le Récit de voyage XIX<sup>e</sup> siècle** », dans *Revue SCL/ÉLC*, volume 23, no. 1, 1998, pp. 3-21.
- [43] RASTIER, François, « **Éléments de théorie des genres** », C.N.R.S. dans *Sémantique des textes*, article en ligne consulté sur l'URL : [http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Elements.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html), 2001.
- [44] SEARLE, John, **Sens et expression**, Paris, Minuit, 1982.
- [45] TODOROV, Tzvetan, **Les Morales de l'histoire**, Paris, Grasset, réed. Hachette Pluriel, 1991.
- [46] VALERY, Paul, « **Degas, Danse, Dessin** » dans *Pièces sur l'art, Œuvres II*, Paris, Pléiade Gallimard, 1957, pp. 1219-1220.
- [47] WHITE, Kenneth, « **Lettre au Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires** », dans *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 2, juin 1994, <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b2c3.htm>
- [48] WERLICH, E., **Typologie der texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer textgrammatik**, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1975.

## LE VOYAGE DE CHEVRILLON AU MAROC : LE MONDE SE LIT AU PLURIEL

**Abdelhak ZERRAD**, Chercheur

Université Sidi Mohamed Ben Abdallah, Fès, Maroc

**Abstract:** *During his trip to Morocco, André Chevrillon experienced alterity, a phase of cultural exchange, characterized by diversity and pluralism. This experience is also a phase of reflection on the Self and the Other. Such reflection is characterized by the acknowledgement of the validity of the existence of thought patterns that are different from those of the West. Therefore, the travel writer distinguished himself from classic exotism and from an orientalist ethnocentric vision that minimises alterity to negativity and inferiority. In parallel, he also has to develop an innovative discourse that perceives difference in terms of openness, interpenetration and mutual understanding, not of fixation, exclusion, and stigmatization.*

**Keywords:** *travel, otherness, relativism, exotisme, interculturality*

Le relativisme culturel se présente comme un courant de pensée qui préconise la relativité des valeurs, des normes et des codes moraux. Ceci implique la différence et la variation du système culturel d'une société à l'autre et d'une civilisation à l'autre. Si, pour Platon, « la vertu est toujours une et toujours la même » (2002 : 125), Montaigne en revanche pense que : « Chaque nation s'en forme une idée différente » (1994 : 48).

À l'instar de Montaigne, André Chevrillon dans *Un crépuscule d'Islam* – une relation de voyage qui mémorise son voyage au Maroc effectué en 1905 – opte pour le relativisme en manifestant tant son respect de la culture marocaine que sa reconnaissance de la différence et de la diversité incarnées par l'altérité. Cette attitude positive constitue un recul critique vis-à-vis de l'eurocentrisme qui catégorise et caractérise les groupes extra-européens selon une échelle de valeurs purement occidentale. Ladite attitude constitue également une réaction contre les formes les plus nébuleuses de l'impérialisme culturel qui essentialise les cultures d'une manière axiologique et arbitraire.

Dans notre article, nous allons essayer de montrer, dans un premier moment, comment le voyage au Maroc développe chez Chevrillon une attitude morale et culturelle fondée essentiellement sur la reconnaissance et le respect de l'Autre dans son altérité, sa typicité et sa relativité. Dans un second moment, nous montrerons comment le voyageur français, croyant à un monde au pluriel, opte pour un exotisme respectueux de la différence. Cette éthique relationnelle basée sur le respect de la diversité ne pourrait-elle pas être un antidote contre ce

que Todorov appelle « un choc des civilisations préfabriqué »?<sup>1</sup> (Préface à *L'Orientalisme*, Edward Saïd 1980).

## **I. Le relativisme culturel: la diversité face à l'adversité**

Chevrillon s'oppose à l'Occident qui cherche à imposer le primat de son éthique et qui se prend pour l'unique modèle civilisationnel. Il s'oppose de même au totalitarisme du vrai véhiculé par cet Occident qui prétend à la supériorité et qui fait preuve de son incapacité à saisir l'altérité dans sa vérité et son essence. Par cette démarche relativiste, le voyageur, dans sa lecture du Maroc, a remis en question la pensée unique et a suggéré en contrepartie une pensée au pluriel<sup>2</sup> comme l'indique sa mise en valeur de l'histoire et de la civilisation marocaines : Depuis que j'étais au Maroc, j'avais la sensation d'être devant un peuple, un vrai peuple, développé par sa civilisation propre, ayant derrière soi les siècles d'un peuple (Chevrillon, *Un crépuscule d'Islam* 2000 : 97).

Parler d'un « vrai peuple » et d'« une civilisation propre » est une manifeste reconnaissance de la pluralité des cultures dont chacune a des spécificités et des particularités qui sont censées être comprises sans référence à des modèles extérieurs. Après avoir mis son pied en Italie, Michel de Montaigne n'a-t-il pas dit : « J'ai quitté un monde et je suis dans un autre » (*op.cit.* : 31).

Il paraît que Chevrillon, qui vit pleinement son expérience de rencontre avec ce monde autre, rejette toute prétention à la normativité et croit en revanche à la multiplicité des centres et reconnaît même, ce qui est d'ailleurs très rare chez les occidentaux, la contribution du monde arabo-musulman à l'évolution historique de l'Europe :

Au premier feu des compliments adressés en ma personne à la science de la chrétienté, nous avons riposté par une allusion à leurs ancêtres, les arabes d'Espagne qui ramenèrent la science dans l'Europe du Moyen Âge (*Un crépuscule d'Islam* : 213).

Cette partie du dialogue entre le sultan du Maroc et André Chevrillon pourrait être considérée comme une plate-forme de reconnaissance et de réciprocité entre l'Orient et l'Occident. En vérité, chacun de ces deux pôles est appelé à contribuer de son côté à la dynamisation et la progression de

---

<sup>1</sup> Les relations entre l'Orient et l'Occident sont encore, à notre époque, marquées par l'ignorance mutuelle et par la méconnaissance profonde des traits majeurs de chacun de ces deux pôles civilisationnels. Ces relations sont surtout affectées par des préjugés hérités du passé. C'est ce qui nous amène à nous interroger sur la nature du choc entre l'Est et l'Ouest. Est-il un « choc des civilisations », pour reprendre l'expression de Samuel Huntington, ou simplement un choc des imaginaires ?

<sup>2</sup> Le relativisme culturel est une interprétation du rapprochement et de la reconnaissance des formes et des modèles culturels divers, loin de toute idée de centralité, de normativité et de conformité.



l'humanité. Celle-ci ne pourrait avancer qu'à travers la fécondité des différences humaines et le respect de la variété des systèmes de pensée. Une telle perspective implique explicitement la vision égalitaire des cultures condamnées à cohabiter et à coexister. Par ailleurs, le voyage au Maroc n'est pas seulement pour le voyageur un moment d'échange, de réciprocité et d'interculturalité, c'est aussi une occasion de réflexion sur soi-même<sup>1</sup> et de remise en cause de sa culture d'appartenance<sup>2</sup>. Dans ce contexte, le contact avec le monde autre procure chez Chevrillon de nouvelles sensations et surtout lui révèle les insuffisances de la civilisation occidentale qui, de son point de vue, « sombre dans l'artificialité ». Ce regard critique inclut un rejet de l'hégémonisme occidental que Georges Corm appelle : « l'autosatisfaction narcissique du discours véhiculé en Occident sur les prodiges de sa civilisation (2009 : 46).

Le relativisme culturel constitue un antidote à cette prétention à la perfection et à l'exemplarité du modèle, dit hégémonique, occidental. Ce modèle, imprégné d'ethnocentrisme, est impropre à la formation d'un monde multiculturel et multipolaire. L'Ailleurs développe chez Chevrillon une attitude morale et culturelle fondée essentiellement sur la reconnaissance et le respect de l'Autre dans son altérité, sa différence et sa particularité. Par cette réflexion altruiste, à dimension relativiste<sup>3</sup>, le voyageur, croyant à un monde au pluriel, fait l'éloge de la différence et bat en brèche le principe de la hiérarchisation des civilisations à la base du référentiel occidental. Aussi, rejette-t-il catégoriquement l'uniformisation du monde à partir d'un seul contexte civilisationnel et d'un seul modèle culturel.

## II. L'exotisme chez Chevrillon: un éloge de la différence

L'exotisme littéraire forge des symboles culturels sous lesquels l'ailleurs et l'altérité ne sont perçus et conçus qu'à travers le prisme de l'inhabituel et de l'étrangeté : « L'exotisme est une conception toute faite que nous avons d'un pays et de ses habitants », écrit Pierre Jourda (1970 : 15).

Il s'agit d'une conception réductrice qui fortifie le processus de hiérarchisation des cultures et des civilisations. Cette hiérarchisation reflète la tendance de l'Occident à se positionner en tant que centre éthique, esthétique, culturel et civilisationnel. Cette posture hégémonique entraîne une tentative d'« exotisation » de ce qui n'appartient pas à la sphère occidentale. Cela dit,

---

<sup>1</sup> Le voyage de Chevrillon est déterminé par la volonté de rompre avec sa culture occidentale et par le désir d'échapper à une civilisation moderniste, désenchantante et décevante.

<sup>2</sup> Ce fléchissement du regard consiste à passer de la réflexion sur l'extériorité à la découverte de la réalité et la vérité de l'intériorité. Todorov parle de cette démarche en termes de « *Découvrir le propre par le différent.* » (*Nous et les autres* 1989 : 43).

<sup>3</sup> Si le relativiste croit à l'arbitraire culturel, c'est-à-dire à chaque peuple sa culture et à chaque culture ses propres valeurs, l'ethnocentrisme, en revanche, érige ses valeurs en une vérité absolue et en normes universelles.

l'exotisme dans sa signification traditionnellement essentialiste, comme le perçoit Pierre Loti<sup>1</sup>, se résume à une attitude culturaliste qui tente de tracer des frontières et des distances symboliques entre l'Occident et le reste du monde. Cet « exotisme de bazar », comme préfère l'appeler Victor Segalen, est loin d'être une expression d'admiration, mais c'est une infériorisation de ce qui échappe au « déjà vu » et au « déjà connu » et de ce qui est qualifié d'insolite, de bizarre et de non naturel.

André Chevrillon s'est éloigné de ce genre d'exotisme motivé par la vision formalisante et déformante de l'Autre. Dans ce sillage, le voyageur français a rompu avec l'approche fantasmatique fondée sur la quête du merveilleux et sur le triomphe de l'étrangeté au détriment de l'extériorité dans son originalité et sa vérité. Pour Jean-Marc Moura, « L'exotisme qui commence avec l'attention portée à la réalité étrangère, disparaît donc souvent derrière les figures d'une *imagination portée sur le merveilleux*. » (1992 : 44).

Contrairement à cette « imagination portée sur le merveilleux », Chevrillon a opté pour un exotisme qui s'apparente à une perception intimiste du monde et à un élan vers l'altérité dans sa multitude et sa diversité. Le voyageur, pour paraphraser Segalen, déguste le divers et adopte l'exotisme dans sa signification profonde<sup>2</sup> qui est cette prise de conscience de ce qui n'est pas soi-même et de ce qui est différent de soi. Le voyageur a donc vécu son expérience exotique au Maroc en célébrant la diversité synonyme d'équilibre et de vitalité. Reconnaître cette diversité s'oppose à la logique unique, homogène et totalitaire. C'est une reconnaissance qui ouvre la voie à la connaissance. A cet égard, le voyageur s'engage dans un processus de découverte de nouvelles formes idéelles et culturelles, des découvertes marquées par l'exaltation du beau et par la mise en scène de la sublimité du divers : « Les bédouins qui vendent leurs herbes et leurs oignons dans le creux de la rue, sont virilement beaux. » (*Un crépuscule d'Islam* : 33).

Cette allusion à la beauté des bédouins confirme la nature du regard esthétisant que le voyageur porte sur les êtres et les objets qu'il rencontre et qu'il décrit. Ce regard se focalise sur la part de sublime que chaque élément détient.

---

<sup>1</sup> Pierre Loti reste l'un des précurseurs de l'exotisme dans sa signification classique, c'est-à-dire un exotisme représentatif d'une vision fantasmée de l'altérité et de l'ailleurs perçus à travers le prisme de l'étrangeté caricaturale. Segalen a été catégorique dans sa critique de Pierre Loti. Il a même dédaigneusement usé du néologisme « *Lotiforme* » pour dénoter négativement la forme de l'exotisme lotien : « Dans cette chaîne de quelques vers, de quelques musiques parée de tant de durée, de tant d'équivoque, de tant de préciosité sauvage et de frugalité... Mais ceci combien Lotiforme. » (*Brique et tuiles* 1909/1980 : 38).

<sup>2</sup> L'exotisme, tel qu'il est conçu par Segalen, correspond à une fascination de l'Autre. Ce qui donne lieu à une réelle et profonde expérience de l'Altérité : « L'exotisme n'est autre que la notion du différent, la perception du Divers ; la connaissance que quelqu'un n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir l'autre. » (*Essais sur l'exotisme* 1978 : 36).

Ce qui intéresse le voyageur, c'est « l'esthétique du divers », pour reprendre l'expression de Segalen, qui consiste à admirer la différence pour sa beauté et sa richesse et non pas pour son étrangeté et son anormalité attractive. Sans cette différence, la vie humaine serait condamnée à la monochromie, à la fadeur et à la ressemblance. Et cette ressemblance génère systématiquement l'insignifiance. Conscient ainsi de l'importance de la diversité et du dynamisme de la pluralité, Chevrillon se réjouit du « divers », une réjouissance qui se procure loin de toute attitude méprisante de l'étrangeté et de la particularité comme en témoigne le passage suivant:

Grave décor d'une richesse toute abstraite : nulle image du monde réel ne vient s'y mêler pour occuper l'esprit. Sous ces prestiges de la pure couleur qui chante sensuellement et s'harmonise dans l'ombre, la pensée reste plus facilement oisive, sans effort, le regard suit les alternances rouges et jaunes de ces ogives répétées qui ne sont que mythe et musique sur les murs. On se laisse pénétrer par ces influences ; elles engourdissent comme une vapeur de haschich : c'est dans leurs demeures que ces Maures apprennent les délices de se taire, et devant un samovar et de petites tasses, de se muer en choses (*Un crépuscule d'Islam* : 108-109).

Cette propension à se laisser influencer<sup>1</sup> par l'Ailleurs fait preuve de la dimension fructueuse de l'exotisme tel que le voyageur le conçoit. Ce dernier manifeste aussi son adaptabilité à la culture autre qui l'impressionne fortement. Dans ce contexte, l'étrangeté a un impact positif et productif sur le comportement, la pensée, les sentiments et les sensations de l'auteur qui sort de sa coquille occidentale pour se familiariser avec l'univers lointain. Dès lors, le contact avec l'étrangeté devient, pour lui, un moyen d'élargissement des horizons culturels<sup>2</sup> et un moment de remise en question de sa propre perception du monde.

Il s'avère que le voyageur ne cherche pas au Maroc le fantastique ou le sentimental à travers une affinité avec des objets ou des êtres « exotiques ». En revanche, il porte un intérêt considérable à la réalité marocaine décrite en toute objectivité dans le but d'en rapporter l'image de la façon la plus claire et la plus réelle possible:

Au dehors, sous les étoiles naissantes, le grand terrain de campement fourmille encore ; les moutons bêlent et s'agenouillent par troupeaux dans la poussière, les ânes et les mulets entravés sont au piquet, les chameaux par terre tirent l'herbe de leur tas commun de fourrage, ils mâchent en somnolant. A travers la foule vont et viennent les

---

<sup>1</sup> La découverte de l'Autre « exotique » conduirait en même temps à la redécouverte de soi-même. Cette productivité de la proximité ne veut pas dire une dissolution dans l'altérité ou une rupture avec l'identité. Tzvetan Todorov confirme : « Pour éprouver l'Autre on n'a pas besoin de cesser d'être soi. » (*Nous et les autres*, op. cit. : 407).

<sup>2</sup> Au lieu d'impliquer une dualité culturelle, l'exotisme peut motiver un rapprochement entre des aires civilisationnelles et géographiques hétérogènes.

sorciers nègres, coiffés de leurs tiares de coquillages, battant du tambourin, au passage, ils nous jettent d'affables grimaces (*Un crépuscule d'Islam* : 212).

Ce spectacle authentique et exotique mettant en scène des objets atypiques évoque un monde autre que celui du voyageur. Celui-ci insiste sur ce qui le frappe en profondeur dans cet univers qu'il traite et interprète avec respect et sensibilité sans en diminuer les potentialités et sans lui témoigner du mépris. L'une de ces potentialités qui distinguent le Maroc précolonial est sa musique « exotique », en l'occurrence la musique andalouse<sup>1</sup> que Chevrillon ne cesse d'exalter et de mettre en valeur ses qualités essentielles:

C'est la plus belle des musiques ! Si belle qu'on n'en cherche plus d'autre... On ne pourrait pas faire si bien. Mais les paroles ! Les métaphores ! C'est là qu'est la plus admirable beauté. Quels maîtres, ces poètes andalous de la langue littéraire ! Il faut avoir étudié longtemps pour sonder cela, pénétrer les sens multiples, bien deviner ce qui n'est pas dit. Ecoute : maintenant ils chantent que la bien-aimée est un échanson. Dans l'orgie, à la cour de l'émir, cet échanson présente un cratère de vin. Le poème donne le nom de ce vin. Eh bien ! pour celui qui voit, ce nom veut dire aussi la salive de la bien aimée. Quelle profondeur ! Et voici un autre mot qui désigne à la fois le vin qui est rouge, la lèvre de la bien-aimée qui est rouge, sa pommette qui est rouge ! » (*Un crépuscule d'Islam* : 243-244).

La musique andalouse, en tant que figure de la culture et de la beauté artistique du Maroc, fascine considérablement l'écrivain voyageur aussi bien par son rythme, sa rhétorique et sa poéticité. Par ce goût pour l'exotisme musical, Chevrillon rapporte une version esthétique de la réalité marocaine. Une réalité décrite dans son objectivité et son essence et non pas dans sa subjectivité et sa surface. Ce faisant, le voyageur fait preuve de sa capacité à sentir et à percevoir le monde étranger en termes de sensibilité et de réflexibilité plutôt qu'en termes de banalité et de folklorisation. Autrement dit, Chevrillon opte pour l'esthétisation de l'altérité et de l'ailleurs plutôt que pour leur « exotisation ».

## Conclusion

À la fin, nous constatons qu'aux antipodes des écrivains voyageurs qui cherchent à puiser dans l'exotisme des images superficielles, André Chevrillon vit de l'intérieur et en profondeur son expérience de voyage. En effet, il avance vers l'inconnu – source d'énergie – qui lui permet de s'ouvrir sur l'extérieur pour s'en remettre à son être intérieur. Le neveu d'Hippolyte Taine<sup>2</sup> a donc pu développer une éthique de relation, de proximité et d'intimité avec l'ailleurs et l'altérité, une relation fondée fondamentalement sur le respect, le partage, la connaissance et la reconnaissance. Sur ce plan, *Un crépuscule d'Islam* propose

---

<sup>1</sup> La musique andalouse est un genre musical savant qui a été amené au Maroc après la chute de Grenade. Ce genre musical s'est établi notamment à Fès, Tétouan, Rabat et Oujda.

<sup>2</sup> Hippolyte Taine est un historien et philosophe français.

de nouvelles pistes de visibilité et de lisibilité de l'altérité. Elle invite aussi à renouveler les perspectives d'ouverture sur l'Autre au-delà des étiquettes globalisantes et des représentations stigmatisantes. Son auteur, loin des mécanismes idéologiques, s'emploie, tout au long de son voyage, à réserver au Marocain une place qui ménage à la fois sa singularité, sa typicité et sa spécificité. C'est dire que cette expérience marocaine est orientée vers ce qu'Edouard Glissant appelle « *la poétique du divers* »<sup>1</sup>, une poétique fondée sur la reconnaissance de la diversité et la prise de conscience de la pluralité des identités. Un tel relativisme culturel constitue une disqualification du réductionnisme et de l'ethnocentrisme qui tendent à légitimer la catégorisation, la hiérarchisation et la discrimination. En fait, c'est contre tout discours classificatoire ou discriminatoire que le voyageur français forge une approche constructiviste où il élargit sa réflexion à l'interculturalité, contexte privilégié pour le contact et la réciprocité.

Plus qu'un moment de cloisonnement des cultures, le voyage de Chevrillon au Maroc est une expérience exotique, c'est-à-dire une expérience de l'étrangeté, de la curiosité et de l'hybridité. Il n'en demeure pas moins que l'exotisme sous sa plume, n'est pas un acte de puissance sur autrui, mais c'est un travail introspectif et une réflexion ontologique sur l'intériorité dans son rapport dialectique avec l'extériorité. En effet, sans qu'il soit une fascination pour la surface de cette extériorité, l'exotisme chez Chevrillon dépasse la vision substantialiste pour renvoyer à une perception intimiste de la réalité dans sa complexité et son hétérogénéité. L'écrivain voyageur s'est démarqué ainsi de la vision orientaliste et ethnocentriste qui réduit l'altérité à la négativité et à l'infériorité. Il a réussi, en parallèle, à développer un discours novateur qui perçoit la différence en termes d'ouverture, d'interpénétration et d'intercompréhension et non pas en ceux de fixation, d'exclusion et de stigmatisation.

### **Bibliographie:**

- [1] CHEVRILLON, André, **Un crépuscule d'Islam**, Casablanca, EDDIF, 2008.
- [2] CORM, Georges, **L'Europe et le mythe de l'Occident**, Paris, La Découverte, 2009.
- [3] GLISSANT, Edouard, **Introduction à une poétique du Divers**, Paris, Gallimard, 1996.
- [4] HUNTINGTON, Samuel, **Le choc des civilisations**, traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel, Paris, Odile Jacob, 2000.
- [5] JOURDA, Pierre, **L'exotisme dans la littérature française**, Genève, Slaktine, 1970.

---

<sup>1</sup> Voir Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

- 
- [6] MONTAIGNE, Michel, **Essais II**, Paris, Flammarion, 1994.
- [7] MOURA, Jean-Marc, **Lire l'exotisme**, Paris, Dumond, 1992.
- [8] PLATON, **La République**, Paris, Flammarion, 2002.
- [9] SAÏD, Edward, **L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident**, traduit de l'américain par Catherine Molammoud, Paris, Seuil, 1980.
- [10] SEGALEN, Victor, **Essai sur l'exotisme**, Paris, Fata Morgana, 1978.
- [11] SEGALEN, Victor, **Brique et tuiles**, Paris, Fata Morgana, 1980.
- [12] TODOROV, Tzvetan, **Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine**, Paris, Seuil, 1983.

